

المبين

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 370 / مايو - 2001

ملف العدد:

دراسات في الشعر العربي



البيان

العدد / 370 / مايو 2001

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة تصدر
من رابطة الأدباء في الكويت

رئيس التحرير:

د. خالد عبد اللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»

- 1- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 2- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- 3- المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 4- الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
- 5- موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
- 6- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(370) May 2001**



Al Bayan

Editor-in-chief

Dr. Khalid Abdulattef Ramadan

Excutive Editor

Natheer Jafar

Correspondence

Should Be Addressed To:

The Editor:

Al Bayan Journal

P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait

Code: 73251 - Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

- العمل الثقافي والجمهور د. خالد عبداللطيف رمضان 4

■ محور العدد:

- شعرية البنية الدرامية والقصصية في القصيدة الكويتية المعاصرة..... د. محمود جابر عباس 7
- الطرائق النظرية للشعر العربي المعاصر وجمالياته يوسف ناوري 28
- قراءة في فكر أندرياش حموري حول القصيدة العربية د. إبراهيم أحمد ملحم 49
- الصورة الفنية لحقول القبيح في الشعر الجاهلي د. عبدالله خلف العساف 61
- ملاحظات حول الصورة الشعرية في قصيدة النثر سعيد أصيل 70
- صور من تجليات الحب عند الشعراء عبدالله خاف 80
- أسئلة النص الشعري المعاصر واحتمالات القراءة عبدالقادر عبو 87

■ الشعر:

- أحمد السقاف وأغلى القطوف عبدالله زكريا الأنصاري 96
- في الغابة شوقي بغدادي 98
- هايكي صحاري الجنون عبداللطيف خطاب 99
- الموعد د. وفيق سليطين 103

■ آراء وقراءات:

- الحجر وأعياد الدم خالد عبدالعزيز السعد 108
- كاظمة وأخواتها جمال مشاعل 111
- «الكلمة» أسطورة تاريخية د. وائيس بانداك 114

■ مواسم ثقافية:

- الكريت / حصاد الرابطة زينب رشيد 118
- القاهرة محمد الحمامصي 120
- حلب د. بسام حسين 125

العمل الثقافي والجمهور

• د. خالد عبد اللطيف رمضان

أثارت صحيفة الرأي العام الكويتية في صفحاتها الثقافية، قبل فترة، قضية عزوف الجمهور عن حضور الأنشطة الثقافية. ونظراً لأهمية هذه القضية، وانعكاسها على مستقبل العمل الثقافي فقد توقعنا أن تشغل المهتمين والمعنين بالشأن الثقافي، ولكن كالعادة مرت مرور الكرام.

القضية خطيرة، ووصلت إلى مرحلة ينبغي فيها المبادرة لوضع الحلول لها. فالمتابع للأنشطة الثقافية في مختلف أنواعها وأشكالها، يلحظ عزوفاً ظاهراً للجمهور عن متابعة هذه الأنشطة، حتى وصل الأمر إلى أن حضور بعض الأنشطة لا يتجاوز عدد القائمين عليها إن لم يكن أقل.

وهذا يدفعنا إلى التساؤل عن جدوى تنظيم المهرجانات والمعارض والندوات، وإصدار مطبوعات جديدة لا تستطيع أن تصل إلى الجمهور أو تثير اهتمامه.

أين يقع الخلل؟.. ومن المسؤول عن هذه الظاهرة؟ وكيف يمكن علاجها؟.. أسئلة تحتاج إلى إجابات.

البداية تتطلب تحديد حجم الظاهرة، ومن يتتبع مثلاً الأنشطة التي قدمت بمناسبة احتفالية «الكويت عاصمة للثقافة العربية»، يكتشف بوضوح حجم هذه الظاهرة، حيث خلت في بعض الأنشطة القاعات من الحضور، وكان الحضور متواضعاً في الأنشطة الأخرى رغم الزخم الإعلامي المصاحب لهذه التظاهرة، ورغم الجهود التي بذلت على مدى شهور طويلة للتحضير لها. وحتى عندما أقيمت بعض الندوات في معقل العلم والثقافة في جامعة الكويت - كان الحضور فقيراً جداً، حيث غاب

الاساتذة والطلاب والمهتمون بالعمل الثقافي.

فحضور معظم الأنشطة يقتصر على الصحفيين المكلفين بالتغطية، والمنظمين وبعض الضيوف الذين تمت دعوتهم من خارج البلاد لحضور هذه الاحتفالية.

فأين جمهور الثقافة؟.. هناك جمهور، ويحضر بكثافة ولكن لنوعية خاصة من الأنشطة، مثل الأمسيات الشعرية الشعبية لأسماء معينة من الشعراء الشباب، والحفلات الغنائية الترفيحية التي تقام على نمط حفلات الملاهي والأعراس، والمسرحيات الهزلية الخفيفة التي راجت في السنوات الأخيرة.

هذا يعني أن الجمهور يريد نوعية معينة من الأنشطة والبرامج، ويعزف عن حضور غيرها، والمؤسسات الثقافية لا تقدم النوع الذي يستقطبه، فلماذا الغناء، والمشقة لحضور أنشطة لا تستهويه؟

لذا يتوجب على مؤسسات العمل الثقافي والجمعيات والهيئات المعنية بالشأن الثقافي، عدم الاستسلام، والمبادرة إلى دراسة هذه الظاهرة لمعرفة أفضل الوسائل لاستقطاب الجمهور وإثارة اهتمامه. ومعرفة ما يعنيه، والقضايا التي تهمه، وتشغل فكره، حتى يعود إلى القاعات الخاوية، ويشارك في صناعة العمل الثقافي، فحالة الانفصال الحالية بين المؤسسات الثقافية والجمهور لا يمكن السكوت عليها، لأنها أسهمت في طرد الجمهور عن الأنشطة الثقافية الجادة، وأسلمته إلى من يقدمون الأنشطة الترفيحية السطحية، فأنفردوا في تشكيل ذوقه.

وحتى يعتدل الميزان - يجب أن تكون نقطة البداية التعرف على الجمهور المستهدف، حتى نحدد لغة الخطاب، ونوعية الأنشطة والبرامج التي نقدمها له. فالمؤسسات الثقافية مكلفة قبل المجتمع بالعمل على بناء شخصية المواطن ومن ثم رسم هوية المجتمع. فمن غير المقبول أن تظل حالة الانفصال بين هذه المؤسسات وجمهورها، الذي أخذ يبحث عن وسائل أخرى للترفيه والتسلية، مادامت الأنشطة الثقافية التي تقدم لا تعنيه ولا تثير اهتمامه ولا تلبي متطلباته.

ولن تستطيع المؤسسات الثقافية وحدها النجاح في إعادة تشكيل ذوق الجمهور، بدون تعاون المؤسسات الإعلامية وخاصة الرسمية، لابد من التكامل بين العمل الثقافي والعمل الإعلامي، فالإعلام وخاصة المرئي يسهم بشكل كبير في تشكيل ذوق الجمهور الذي يستهدفه العمل الثقافي. لذا عليه أن يخفف من التركيز على الأنشطة الترفيحية السطحية والترويج لها، وأن يعير اهتماماً للنشاط الثقافي، ويتعاون مع المؤسسات الثقافية للوصول إلى الجمهور وتعريفه بما يقدم من أنشطة. فما يحدث الآن مجرد هدر للجهد والمال فالأنشطة الثقافية تقام على مدار العام، توجه إلى الكراسي الخاوية، رغم ما يبذل فيها من جهد ورغم ما تستنزفه من مال عام، إلا إذا كان الهدف منها مجرد الإعلان عن إقامتها، ودعوة مجموعة من الوجوه المعروفة من الخارج والتي تضم عدداً من الوجوه الجميلة.. وإجزال المكافآت لجيوش المنظمين؟!

دراسات في الشعر العربي

■ شعرية البنية الدرامية والقصصية في القصيدة الكويتية

د. محمود جابر عباس

■ الطرائق النظرية للشعر العربي المعاصر وجمالياته

يوسف ناوري

■ قراءة في فكر أندرياش حموري حول القصيدة العربية

د. إبراهيم أحمد ملحم

■ الصورة الفنية لحقول القبيح في الشعر الجاهلي

د. عبدالله خلف العساف

■ ملاحظات حول الصورة الشعرية في قصيدة النثر

سعيد أصيل

■ صور من تجليات الحب عند الشعراء

عبدالله خلف

■ أسئلة النص الشعري المعاصر واحتمالات القراءة

عبدالقادر عبو



شعرية النثرية والقصيدة

في القصيدة الكويتية المعاصرة

١.١.

الشعر والدراما، الجوهر
الحواري وتعدد الأصوات

اتسعت القصيدة العربية الجديدة (قصيدة الشعر الحر) للعديد من مظاهر الثراء والتنوع والتعدد بعد أن تحررت من نمط الهيمنة الكلاسيكية القديمة، والمقيدة بالوزن والقافية، والتكوين الأسلوبية والصوري الواحد، في محاولة لإعادة رسم الملامح الأساسية لبنية القصيدة الحديثة من خلال إفادتها من الأنماط والأساليب التقنية والخصائص التركيبية التي لجأ إليها أغلب الشعراء في بناء قصائدهم «من خلال التعددية (الأسلوبية)، والطموح إلى مقارنة كلية العمل الفني. هذه الكلية هي ما يشكل التعبير عن (الرؤية) أو التجربة الشعرية، من جهة، ومن جهة ثانية، وحدة المضمون والشكل التي ينبع منها تعقد العمل الفني وتشابك

(مقاربة أولية لكيفية اشتغال الفن القصصي والدرامي والسرد في الخطاب الشعري الكويتي المعاصر)

د. محمود جابر عباس
أستاذ النقد والأدب
الحديث المساعد
جامعة عمر المختار. كلية
الأدب / ليبيا

عناصره» (١). ولو تتبعنا ملامح هذه النقطة لوجدنا وعيا عميقا، ومقدرة شعرية، تشييد مجهودها في معمار القصيدة وهندستها، وهيكلها وأسلوبها ومضمونها، جعل الشاعر العربي المعاصر يسعى إلى أن يخلق التلاحم العضوي في بنية القصيدة الكلية، وهندسة معمارها اللغوي والتركيبى والصوتي والتشكيلى، من خلال استثمار وتوظيف كل الممكنات الشعرية والأسلوبية والدلالية، والتي تمهد للوقوف على جانب من تقنيات الفنون والأنواع الأدبية الأخرى (كالقصة والرواية والمسرحية) أو الفنون الجميلة والإعلامية المستحدثة (كالتلفزيون والتلفزيون والرقص والموسيقى والكولاج والقطع والتقطيع واللوح التشكيلية وحتى البياض)، وقد سعى الشعراء المحدثون لتجاوز صيغة وبنية القصيدة الغنائية التقليدية التي تحمل الكثير من سمات الذاتية، وبروز (أنا) الشاعر من خلال بؤرة (الذات) وتداعياتها وأحاسيسها، والاقتراب من أشكال التعبير الموضوعي المختلفة التي عرفت القصيدة الجديدة عن طريق العناية بالبناء الدرامي والقصصي والسردى والفعل الشعري، واللجوء إلى الحوار والمونولوج والقناع والرموز والأساطير، وتعدد الأصوات وتقابلها واصطراعها في جو الحدث ونموه واكتماله، والتي كانت تعدّ البداية لنضج هذه القصيدة وإغنائها وتطويرها، عن طريق مجموعة من البنى الشعرية المتحققة، ومنها

الالتفات إلى عناصر التعبير الدرامي المختلفة، مما يجعل القصيدة العربية الحديثة «عملاً صميمياً شاقاً يحشد له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للجهود الإنسانية، ومزيجاً مركباً ومعقداً من آفاق هذا الوجود المختلفة، أو لنقل في إيجاز أنها صارت بنية درامية» (2)، إذ إن أهمية هذه المحاولة تكمن في أنها أصبحت حلقة الوصل بين التناول الغنائي المحض بصوت واحد، ومستوى شعوري واحد، هو أقرب إلى الثبات والسكون، وبين القصائد التي اقتصرت لها عناصر الأداء الدرامي، فكانت النقطة من الإحساس الدرامي في الشعر الحداثي إلى (البناء الدرامي) لكي يستطيع الشاعر استغلال كل الوسائل والممكنات التي تتوفر لديه لغرض تقوية بنية القصيدة وتشكيلها التي يكتمل بها نظام المبنى. على حد تعبير د. إحسان عباس - حيث إن «هذا الشكل قد يسر الجانب التحليلي وقوى العنصر الدرامي، وجعل للتوازي مجالا واسعا.. من حيث الاحتفال بالبناء والتحليل والدرامية وبسط التمهيدات المكانية والزمانية، والتمرس بمشكلة الموت، وبالزمن» (3)، من خلال عناصر هذه البنية، وتوظيف الشاعر لها بما يخدم فن التعبير الشعري، والأداء الموضوعي الذي يطمح الشاعر في الوصول إليه، بعد أن تمكنت القصيدة العربية الجديدة - إلى حد ما - من الابتعاد عن الغنائية والتقريبية والمباشرة، مستعينة بالعناصر الدرامية في فني القصة

تستطيع احتواء هذه الخصائص، أو الاقتراب منها بشكل واضح، وتقيد. إضافة إلى هذا، من عناصر التعبير في المسرح كتوظيف عنصر الحوار المركز والمكثف الناتج عن الحدث، أو الحوار الداخلي، والابتعاد قدر الإمكان عن نبرة السرد، وملاحقة الجزئيات التي لا تسهم كثيرا في نمو الحدث، والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها (5)، من خلال رؤية الشاعر وقدرته على اختيار ما هو جوهري. على الأقل من منظوره الخاص. والاستغناء عن التفاصيل غير الضرورية وغير الجوهرية التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة (6)، بما يجعل هذه الرؤية تتحول إلى فعل وصراع وحركة تتوحد مع بنية القصيدة الكلية، وتشكيلاتها، وأسلوبيتها وصياغتها، والتي لا تقوم بدور أدوات داخلية مهيمنة فحسب، بل تستحيل إلى خيوط ناسجة لسداة القصيدة ولحماتها من خلال خلق أشكال فنية وتعبيرية ناجحة.

وكانت التغييرات الكبيرة التي حدثت في واقعنا العربي، خصوصا بعد الحرب العالمية الثانية، على المستوى الاجتماعي والسياسي والفكري واكتشاف النفط في كثير من البلاد العربية، وسرعة جريانه إلى الأسواق العالمية، وما أحدثه من ثروات ضخمة وهائلة، ساعدت على انقلاب المجتمع، وتطور حياته الاجتماعية والثقافية والفكرية من خلال تغيير البنية الداخلية للمجتمع والعلاقات، والاتصال بالعالم

والمسرحية التي تساهم في خلق الصراع والحركة الدرامية، وعلى شحن القصيدة بممكنات يستعين بها الشاعر على التعبير الدرامي، وعمما يجول في تجربته الشعرية حيث سيعتمد الحدث الدرامي، والأصوات والصراع، أساسا لها وسيبتعد عن الغنائية المسرفة في التعبير عن الذات والأحاسيس، وعن الأشعار الوجدانية المقطعة الحوار، وعن المتنفس الوجداني لمأساة الشاعر العربي المعاصر في القصيدة الواحدة ذات الصوت الواحد المثقلة من أجل أشكال بنائية وتعبيرية جديدة ومعقدة تمثل منحى القصيدة نحو الدرامية، ومن أجل استغلال الشاعر الحديث لكل هذه الوسائل من «حوار داخلي وسرد، وما إلى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسي وملمس» (4)، فالتعبير بالصور تعبيرا بنائيا، ونمو البناء الدرامي في القصيدة الجديدة، واحتواء خصائصه ومواقفه من خلال عنصري (الصراع والتضاد)، وكثير من الملامح الملحمة، واللجوء إلى الرمز والأسطورة والقناع والموروث التاريخي والشعبي، وتعدد لأصوات والشخصيات، وغيرها من الأساليب الشعرية الجديدة، قد قربت القصيدة من جوهر الدراما دون افتقارها لشغافية الشعر وشحنة العاطفة إذ ما «عرفنا أن الدراما هي حدث نام وصراع وتقابل مواقف وشخصيات، فإن القصيدة الدرامية، أو القصيدة الغنائية التي تحاول أن تستلهم الفن الدرامي هي تلك التي

القصيدة التركيبية ذات البناء الكثيف، والأصوات المتداخلة، والإيقاعات المتناغمة والمستويات المتعددة من المعنى مروراً بالقصيدة القصصية ذات النفس القصير، وهي غير القصيدة الملحمية رؤية وأسلوباً، والقصيدة الغنائية التي تنطوي على أكثر من صوت، والقصيدة الدرامية⁽⁸⁾.

ولقد أنجزت قصيدة الشعر الحر عند الشعراء العرب الرواد الأوائل (بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وصالح عبد الصبور، وخليل حاوي، وأدونيس، وأحمد عبد المعطي حجازي) شيئاً كبيراً في رصد واستلهام القصيدة الجديدة، للظواهر الدرامية، وتكريسها في قصائدهم منذ البداية، والتي مثلت بها حركتها الأولى التي تحمل جوهر الشعر الحقيقي، وطاقتها الشعرية والتعبيرية والادائية والأسلوبية، والتي تحمل قدرة النفاذ إلى البناء الكلي للقصيدة من خلال الإيقاع والصورة والرؤية الجديدة إلى وجدان الإنسان العربي المعاصر، وذائقتة العصرية، ولم تعد القصيدة العربية شحنة عاطفية تقال، ولا موقفاً شعورياً يحسم في عدد من الألفاظ والمعاني والصور والموسيقى، وإنما أصبحت بنية شعرية متكاملة تقوم على الفعل والحركة والصراع وتعدد الأصوات والشخصيات والحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي (الديالوج)، إذ يلحق نمو القصيدة وتطورها بحركتها ودلالاتها في

الحديث وآدابه، وما رافقه من آفاق الترجمة لروائع هذه الآداب، أدى إلى ظهور حركة الشعر الحر، وانتشار النماذج التمثيلية للبنى المتعددة، والأنماط التعبيرية الجديدة، وطبيعة بنية القصيدة الداخلية ومظهرها التشكيلي والصورى والمفوي والإيقاعي والموضوعي، وما رافقها من رفع الحواجز، وتداخل الحدود بين الأنواع والأجناس الأدبية المختلفة التي عكست مدى التطور البنائي لهذه الأنواع في سياق معقد من الحركة والعلاقات والبنى الأسلوبية ولذلك فإن «حركة الشعر الحر لها دوافع نفسية أكثر من أي شيء آخر، فبلادنا العربية التي رزحت تحت نير الاستعمار أمداً طويلاً، وشعرت بالضيق والاستبداد، وتاقت نفسها إلى الحرية، كان لا بد لها أن تحدث في حياتها أنواعاً من التجديد تشعر معه بامتلاكها حريتها وثورتها على واقعها، وكان الشعر مجالاً لإظهار هذه الثورة»⁽⁷⁾، وقد أدت هذه الحركة إلى تغييرات عميقة ومتلاحقة في بنية القصيدة الجديدة، نتيجة لتغير علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالعالم والمحيط والموجودات والطبيعة والكون والأشياء، مما أثر في اتجاه القصيدة العربية الحديثة في تعميق وسائلها البنائية والتعبيرية والتشكيلية، وإلى مفهوم جديد من مرحلة طويلة امتدت من القصيدة الغنائية البسيطة ذات الصوت المنفرد، والإيقاع المنفرد حتى

القصيدة الجديدة، بسمات متميزة، منها (دعوة لخلق عالم شعري مواز لهذا العالم من خلال إنشاء علاقات تعبيرية وتصويرية جديدة) (10)، بحيث تنطلق من هذه القصيدة الفاعلية الشعرية والدرامية، بصورة متوازنة ومتكاملة في بنية القصيدة الكلية، على نحو يبرز فيها، ويحقق كل قدرات الشاعر وطموحاته في بلوغ ذلك المستوى من تطوير البناء الشعري ونموه وتشكيله وأنماطه. وذلك ابتداء من منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، والتي ستكون البداية الحقيقية لطرح نماذج شعرية تنتمي إلى البنية الدرامية وعناصرها التعبيرية والأدائية الجديدة، والتي تطمح إلى التكامل ونضج البناء والرؤيا وتقنيات الدراما وعناصر المسرح، وأساليب القص، وبنيات السرد، وطرائق التركيب المختلفة، وبعض الظواهر، والخصائص الأسلوبية والفنية والشعرية المتصلة بهذه البنيات الجديدة.

2-

القصيدة الكويتية المعاصرة: دلالة البواكير الأولى

وكانت مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي، تعد مرحلة النشأة والبدايات والتكوين في تجربة الشعر المعاصر، والقصيدة الحرة في الكويت، ففي منتصفه تقريبا خرج علينا الشعراء الكويتيون (عيد الله النفيسي وعلي السبتي ومحمد

تضاد الأفكار وتصارعها، مما يجعل هذه القصيدة بنية درامية تحمل الشيء الكثير من عالم الدراما المزدحم بقضايا الصراع، والمعتمد على الوحدة العضوية والتعبيرية والفكرية التي تمتد في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها. وبتعبير أدق. تكون البنية الدرامية، وسيلة للتعبير الموضوعي المحاسيد عن الواقع وتناقضاته والتباساته، وليست بنية عاطفية عشوائية التركيب والمشارع والأحاسيس، وإنما تخضع لهندسة فعلية، وبناء كلي تعبيري، بتركيبه وثراء موسيقاه، وصوره ولغته من الصياغة الدرامية، إنها بتعبير الناقد الدرامي- مارتن اسلن- «بناء كلي للعمل الدرامي يعتمد على توازن دقيق جدا بين عناصر عديدة جدا كلها يجب أن تساهم في النسيج العام، وكلها تعتمد بعضها على بعض» (9)، من خلال توفر عناصر وتقنيات وأساليب أدائية وفكرية وجماالية تجعل القصيدة تفتني بعناصر هذه الفنون، وتدل على قدرة الشاعر العربي الحديث على تنوع وإثراء التعبير والأداء الشعريين في بنية القصيدة الحديثة، وتبلور اتجاهاتها النصية والبنوية والتشكيلية والموضوعية.

وإذا كانت قصيدتا (الكوليرا) لنازك الملائكة، و(هل كان حبا) لبدر شاكر السياب، لا يصلح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في بنية القصيدة. كما يرى د. إحسان عباس. فإن ظهور قصائد جديدة، مما جد بعدها حيث انفردت

والإنسان الجديد، ليحولها إلى نسج شعري متكامل يغطي بنية العمل الأدبي كله، فكانت مرحلة جديدة لولادة أشكال وأنماط شعرية تفيد من معطيات هذه الفنون والأنواع الأدبية، ومن أهمها القصة والدراما، ومن إنجازاتها الخلاقة، والتي يتعمق فيها وعي الشاعر وقدراته وإمكاناته لاستلهاام ملامح البناء الدرامي والمسرحي في بنية القصيدة الجديدة، والتي تضع المعمار الداخلي للقصيدة من خلال حركات القصيدة وأفعالها وشخصياتها وصراعاتها وتناقضاتها التي تعبر عن الرؤية الإنسانية الكلية، أو عن التجربة الشعرية الحقيقية، والمكثفة التي تستمد قيمها الفنية والتعبيرية والأدائية من قدرة الشاعر على إغناء هذه القصيدة، وإثرائها بعناصر جديدة لم تكن تعرفها القصيدة التقليدية، ومحاولة توظيفها في شعره توظيفا بنائيا وداليا وشعريا وتركيبيا في كلية القصيدة وارتباطها بالعناصر الداخلية في تشكيلها، ولم يعد بوسع الشاعر منذ ذلك الحين أن يقصر تجربته على الغناء السانج المنفرد مهما كانت عذوبته. بتعبير د. صلاح فضل - فقد اشترجت الذاتية وتعقدت الأصوات واحتدمت الرؤى، والتبس الشعر بتوترات الحياة، وصراعاتها اليومية والكونية، ولذلك فإن الأسلوب الدرامي «يتجلى فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة

الفايز) بأولى محاولاتهم الشعرية الجادة والمتميزة التي تتموضع داخل بنية القصيدة الجديدة، سواء أكانت في الشكل أم المضمون أم الأساليب والصياغات، والتي تنهض على تشكيل نموذج شعري جديد يعتمد التلازم بين البنيات التشكيلية واللغوية والتعبيرية والشعرية، وتعكس مدى تمثل الشاعر الكويتي المعاصر للبنية الشعرية الحداثية، ومظهرها الثنائي والتشكيلي والتركيبي والثيمي الحداثوي من خلال أشعارهم، ودواوينهم التي نشروها كديوان (الحن الفجر - 1956) للشاعر عبدالله النفيسي و(بيت من نجوم الصيف - 1965) للشاعر علي السبتي، والتي تعد بعضا من قصائد هذا الديوان تعود إلى منتصف الخمسينيات، (مذكرات بحار - 1965)، التي تعد المنطلق الحقيقي لنشأة حركة الشعر الحر في الكويت أولا، وفي منطقة الخليج العربي ثانيا في نظر الكثيرين، وحقق فيها الشعراء الكويتيون إنجازات شعرية طيبة وجادة لإغناء القصيدة وتطويرها، وإثرائها بأساليب تعبيرية، وأدائية جديدة، وطرائق في التركيب الفني، وبعض الظواهر الجديدة التي تستقيها من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، وتجهزها بالمكونات والعناصر الفنية المختلفة التي تسهم في تكوين الملامح البنائية والأسلوبية التي يستطيع الشاعر المعاصر من خلالها أن يخلق بنيته، ويبتكر موضوعه، ويمزج رؤيته برؤية الكون والواقع

شخصية البطل الذي يمارس دوره، وتوجيه خطابه في الانتقال من حالته الذاتية الباطنية واللاشعور إلى حالة الوعي والاستدراج إلى الذكريات والاستنكار والتداعيات، بحيث كشف فيها عن إمكانية - ولو أولية - لنمو هذه الحكايات أو الحالات في بنية عضوية متماسكة تبدأ بالوصف الخارجي للمشاعر والأحاسيس التي تنتاب البطل وأجواء المكان والخلفيات التأثيثية التي تنبعث منها، وتنتهي بالذكريات من جديد، لتعود إلى الأمانى والأحلام، والتوق إلى الحرية كما في قوله في المقطع الأول من القصيدة:

في غرفتي صمت حزين

يجر أثقال السنين

جرأ، وتضطرم الهواجس والظنون

والأمنيات تعود فيها الأمنيات

والذكريات تسوق فيها الذكريات

يا سود تلك الذكريات

مرت على القلب الجريح

يا ليتها كانت تريح وتستريح

بالموت حيث صدى الحياة

يذوب في لجج الفناء

كفن الضحايا الأبرياء (13)

وفي المقطع الثاني من القصيدة نقع بصورة مباشرة على الرؤية الحقيقية للمشاعر في رسم وطرح همومه الذاتية بلغة الحكاية القصصية والتداعيات التي تتخضع في أعماق نفسه، وشعوره بالأمل والحب تارة، والندم والأسى والهواجس والظنون تارة أخرى، وبين هذه الأصوات يقف الشاعر مراقباً الأحداث وتطورها من خلال الجو العام الذي يحيط ببطله،

التوتر الحوارية فيه. ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة (11).

وتبدو قيمة مثل هذه التجارب واضحة في البدايات الأولى لتجربة الشعر الكويتي المعاصر، والتي تكون عادة محفوفة بالمخاطر والصعوبات التي تواجه الرواد الأوائل في كل حركة تجديدية، أو تحديثية، أو تجريبية، تحمل حرارة التغيير والتطوير، وتسمح بحرية التعبير الشعري الدال في منظومة شعرية متكاملة من البنية واللغة والأداة والرؤيا، وقابلة للانفتاح ضمن بؤر نصية وتعبيرية، متنوعة، ومتعددة ضمن منظورات رؤيوية وثيمية عديدة، ومكثفة، ومركزة في مستوى البنية العميقة للقصيدة يسعى الشاعر من خلالها إلى ملئها بالحركة والفعل والصراع والنمو المتدرج، المكتنز بالعائني والدلالات، وبدأت القصيدة الحرة في الكويت (اتجاهها ملموساً نحو الدرامية سواء في مضمونها النفسي أو الشعوري أو الفكري أو في بنائها الفني) (12).

ويمكن أن نلخص مسثل هذه البدايات التي تهتم بمبنى القصيدة الحكائي أو القصصي أو الدرامي وتوظيفه لعناصر هذه الفنون، عند الشاعر عبد الله النفيسي في بعض قصائده، ومنها قصيدة (ظلال) التي تعد من المحاولات الإيجابية الأولى لبناء القصيدة، وتداعياتها، حيث تنمو القصيدة على شكل مقاطع أو لوحات شعرية يطرح فيها الشاعر وصفا داخليا لتجارب ذاتية من خلال

في المدينة، في سدوم، في عشنا
ثعبان، بيت من نجوم الصيف، إلى
مسافر).

وتأتي قصيدته (الليل في المدينة)
إنموذجاً طيباً لهذا الاستثمار في
تقديم الأحداث والمواقف المتضادة عبر
خط تام ومتطور، يعتمد فيه الشاعر
إلى تصوير الصراع الذي يحتكم في
مدينته، وبشكل مباشر، وينتهي به
إلى الخيبة والإحساس بالعزلة
والهجران والمرض الذي أحالها إلى
جثث تاكل منها الدود من خلال
السرد الذاتي في استخدام ضمير
المتكلم (الشخص الأول - أنا الراوي
المحايد) عبر رؤيا شخصية
وقصصية مراقبة ومشاركة، وعلى
شكل مونولوج مروي يسمى (أنا
الراوي الغائب) الذي يطرح الأمور
بصورة محايدة ودون تدخل من قبل
السارد، كما في قوله:

الليل أقبل بالعويل والنباح

ويكل هائجة الرياح

كالبوم تصفر في القفار

وينز من صدا الجراح

حُمى تقض مضاجع الشبان

تغرّز في جوانبها سهام لهيب نار

ليل ترى أم ذا نذير الانتهاه

غشي المدينة كاد يخفق ساكنيها

وأحبالها بحرا من الحبتان تاكل من بنيها

وتقف ما ابتلعه دوداً من وباء (14)

ويقدم هذا المقطع دلالات عديدة
على اهتمام الشاعر ببنية القصيدة
وتشكلها وتطورها ونمائها في
تسلسل منطقي واضح يعتمد فيها
على تطور الحدث والاهتمام
بالتأثيرات المكانية والزمانية

حيث تنهض (أنا) الراوي المحايد بدور
المفجر لهذه الحالة الشعورية المترامية
مع طبيعة بنية القصيدة واتجاهها
التي تفيّد من عناصر السرد
والخطاب والحوار الداخلي، والتي
عدت من وسائل الدراما في القصيدة
الجديدة، كما في قوله:

في غرقتي صور الحياة

تبدو وليس لها سمات

وكانهن لحظات موت ذوايات

وهناك خط باهت للذكريات

يا سود تلك الذكريات

مرت على القلب الجريح

يا ليتها كانت تريح وتستريح

يا للضحايا الأبرياء

ويا لمعركة الفناء

وتتميز تجربة الشاعر علي
السبتي بخصوصية وتفرد تميزها
عن غيرها من التجارب الشعرية،
ليس على مستوى الكويت فحسب،
بل على مستوى الشعر العربي
برمته، قال الشاعر يعد من أوائل
المجددين في الشعر المعاصر في
الخليج، وكانت تربطه علاقات أدبية
وإنسانية حميمة بالشاعر الراحل (بدر
شاعر السياب) فلا شك أن الشاعر قد
لجأ منذ قصائده الأولى إلى الإفادة
من تقنيات وأساليب وخصائص
القصيدة العربية المعاصرة، ومنها
أساليب القص والدراما والمسرح،
وعناصرها المختلفة التي يفيد منها
في حركة الفعل والصراع والتضاد
والحوار الخارجي والداخلي التي
يوظفها الشاعر لإغناء القصيدة،
والاقتراب بها من هذا الفن، ويمكن أن
نجد ذلك واضحاً في قصائده (الليل

كالشخصيات والأحداث والمواقف والحوار والصراع، والعديد من البنيات التركيبية والدلالية والأسلوبية والصياغية التي تسهم في تطوير هذه الأحداث ونماذجها في خط بياني متصاعد من خلال عشرين مذكرة أو حركة أو مقطع، يتناول فيه الشاعر حياة البحر ومعاناته في الحياة والبحار والسفر بحثاً عن جوهر الحياة، والوجود، ويلخص لنا فيها الشاعر تجربة وواقع الإنسان المعاصر في هذا الوجود، ورحلته الدائمة، وغربته المستمرة، وقلقه وحيرته أمام هذا السفر الدائم، حيث يبدأ في (المذكرة الأولى) بطرح المزيد من الأسئلة والاستفهامات المحايدة لصوت الراوي الغائب الذي يبحث عن أجوبة لهذه المعاناة المستمرة التي ليس لها نهاية:

أركبت ملهي اليوم والسنبوك والشوعي الكبير؟

أرفعت أشرعة أمام الريح في الليل الضرب؟

هل ذقت زادي في المساء على الحصر؟

من نخلة ماتت وما مات العذاب بلقي الدامي الكبير

أسمعت صوت (دجاجة) الإعماق تبحث عن غذاء؟

هل طاربتك اللخمة السوداء والدول العنيد؟

وهل انزويت وراء هاتيك الصخور؟ (١٦)

وفي المقطع الخامس يتخذ الشاعر من البحار (قناعاً) وبتلاً لقصيدته، من خلال محنة البحار ومعاناته، والتي ستحقق مظاهر الدينامية والحركية في بنية القصيدة، واستخدام، وتوظيف مختلف عناصر الدراما والقص والسرد، والتي ستكون متعددة ومتداخلة، وجزءاً مهماً من بنية الأداء الشعري والحفاظ

وتشابكها، واستلهاهم المواقف المتصارعة والمتناقضة التي تحيط بشخصية البطل، وهو إنسان العصر ومدينته التي مزقتها الآلام والقسوة والإحساس بالموت البطيء، ولذلك فإن الشاعر قد فرض رؤياه الدامية والفجائية على جو القصيدة الذي ساعد على تعميق الموقف الغنائي فيها، وقلل من مستويات البناء الموضوعي والدرامي الذي ينبغي أن يتوفر في أي عمل شعري يريد صاحبه أن يقترب من البنية الدرامية، ذلك أن (منهج الشاعر، منهجه في أحكام صلتها بالتجربة، منهجه في تشربها، وأخيراً منهجه في التعبير عنها، هو ما يحدد درامية التجربة، أو غنائيتها، وهو أيضاً ما يمنح هذه التجربة شكلها المادي المحدد الذي يضمن لها من النماذج الشعرية الموقفة، التفرد والفاعلية) (١٥).

ويخطو الشاعر محمد الفايز خطوة جديدة وموقفة لإثراء بنية القصيدة المعاصرة لديه في التلوين والتشكيل والبنية بمعطيات الفن القصصي والدرامي واقتراحها من فنون التعبير الموضوعي في العديد من قصائده التي نشرها في دواوينه (مذكرات بحار - ١٩٦٥) و(النور من الداخل - ١٩٦٦) و(ذاكرة الآفاق - ١٩٨٠) وتضاعف الإمكانات الصراعية فيها إذ تغدو مسكونة بالصراع والفعل والحركة والحدث التام الذي يشكل قوام النص لديه. ففي قصيدته الطويلة (مذكرات بحار) التي تنحو المنحى الموضوعي، وتحوي العديد من عناصر الدراما والمسرح،

على البنية النامية التي تحكم القصيدة من خلال الوعي العميق الذي تنطوي عليه درامية الخطاب الشعري، ومن أجل أن يكون لهذا الأداء أهميته وإسهامه في إغناء القصيدة وتطورها، وبلورة الموقف الدرامي فيها من خلال هذا المقطع:

عندي خمور

عندي خمور

عندي بخور الهند يا تجار مكة يا ملوك
عندي القلائد والأساور للجواري والنساء
من يشتري أفراح بحار يعود مع المساء
الشمس في عينيه مانت مثلما مات العبير
والنور في بيت خللوا لحصير
وفتيل مسرجة كاهداه الضير
لم تنبت الأرض الزهور

فنحن أمام شاعر قاص يعني تصوير حالة البطل، وملاحقة جميع جزئيات حياته، وتطور الأحداث والمواقف لديه، ووصف بنية الزمان والمكان في محاولة لاستكمال ملامح بنية القصيدة الدرامية. ولعل تكريس الشعراء الرواد (النفيسي والسبتي والفائز) لعناصر الأداء القصصي والدرامي والمسرحي والسرد في القصيدة الكويتية المعاصرة تكريسا واضحا وتاما، جعل الأجيال الشعرية التالية تعتمد إلى الإفادة بشكل كلي وواضح وواع من البناء الموضوعي، وابتعاد الشاعر عن ذاتيته، بما يؤكد الاستنتاج الذي يذهب إلى أن حركة الشعر الحر، على الرغم من كونها حركة عروضية اهتمت ببنية القصيدة الشكلية في بداياتها، وهذا أمر طبيعي، إلا أن ذلك (لا ينفي) ارتباطها بالحركة النفسية التي كان يحس بها شعراء هذا

القرن من رغبة في تخطي أساليب القدماء، الشعرية، وتطلعهم مغامرين (إلى كل جديد) (17)، والتي بدأت تظهر ملامح ورؤى وبدايات القصيدة الدرامية في البواكير الأولى التي تفتقدها القصيدة التقليدية المسرفة في الذاتية والغنائية، وبدأت القصيدة العربية الجديدة في الكويت، تتجه اتجاهها ملموسا وواضحا نحو الدرامية سواء في بنائها الفني أو تركيبها أو حركتها أو نموها أو في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، خصوصا عند الشعراء الكويتيين المعاصرين الذين بدأوا بنشر نتاجاتهم في الستينيات من القرن الماضي وإلى الآن، والتي أفضت بها إلى التقنيات الشعرية والأسلوبية والبنائية الجديدة.

- 3 -

البنية الدرامية الحداثية: مرحلة الوعي والنضج

استجابت القصيدة الكويتية المعاصرة، وفي مرحلة لاحقة، وبعد أعوام الستينيات إلى نهايات القرن، لمعطيات التقنيات والأساليب الشعرية والبنائية والتشكيلية التي طبعت القصيدة العربية بطابعها الحداثي، وتكريسها في الشعر، وإلى استلهاً فنون القصة والدراما والمسرحية، والالتفات إلى عناصرها المهمة، والمؤثرة داخل بنية القصيدة وحركتها ومقاطعها، وتكريسها لهذا الأسلوب والبناء الجديدين من خلال نضج واكتمال هذه العناصر داخل البنية

من هذه العناصر، (كالحدث والشخصيات والصراع والفعل والحركة والحوار الداخلي والخارجي وتعدد الأصوات والسرد القصصي والمونولوج الدرامي) وإنما حاولوا استحضار جميع هذه العناصر، أو بعضها منها حسب قدرة الشاعر الفنية والتعبيرية، بما يستطيع أن يقوي بها أساليب التعبير، وتحقيق نمو القصيدة، وتطويرها من خلال التقاط الجوانب المضيئة من هذه العناصر وتوظيفها توظيفا بنائيا وجماليًا وشعريًا، متنوعًا ومتعددًا من خلال بنية القصيدة الكلية، وشمولية النص الأدبي الجديد. ويمكن أن نلاحظ ذلك بصورة جلية في قصائد الشعراء (فيصل السعد وأحمد مشاري العدوان وخليفة الوقيان وعبدالله العتيبي وسليمان الفليح وسعد الصباح وخالد سعود الزيد، وناف الخيمر وسليمان الخليفي ونجمة إدريس) وغيرهم. ولذلك همار الاهتمام ببنية القصيدة، معماريتها وهندستها التشكيلية والبنائية وامتداداتها، وإفادتها من الفنون والأنواع الأدبية والنثرية والجميلة جزءًا مهمًا من عملية خلق التشكيل الشعري الجديد، وواحدًا من مصادره المهمة، ومن يتتبع الشعر الكويتي المعاصر سيجد أن نتاج الجيل التالي بعد جيل الرواد هو الأكثر قربًا من استلهام فني القصة والدراما وتوظيفها في بنية القصيدة الجديدة، وما ينتمي إلى هذا النمط من البناء ما نراه واضحًا في قصائد الشعراء (سليمان الخليفي) وهو كاتب قصة

الموضوعية للقصيدة، والتي جاءت ذات وحدة عضوية حية ومتناسكة ونامية تنبع من قدرة الشاعر الكويتي المعاصر على الإفادة من هذه العناصر (وإذا كان جوهر الفن الدرامي هو رؤية الإنسان فاعلاً ومنتحرًا - كما يقول أشلي ديوكس - فإن القصيدة التي يتعمق فيها وعي الشاعر الغنائي بمعطيات الفن الدرامي، ومحاولة توظيفها في شعره، سوف يستند إلى هذين الأساسين (الفعل والحركة)) (18) في بنية القصيدة الجديدة التي تطمح للوصول إلى الدرامية.

وإذا كان الشعراء الكويتيون الرواد (عبدالله النفيسي وعلي السبتي ومحمد الفايز) قد اهتموا ببناء القصيدة الغنائية بناء موضوعيًا، واستجابوا لمعطيات البناء الدرامي والموضوعي في بداياتهم الأولى، وحققوا فيها شيئًا طيبًا جادًا و متميزًا ضمن مرحلته، فإن الشعراء الكويتيين الذين ظهروا في عقد الستينيات والسبعينيات، قد عمدوا إلى الإفادة من عناصر التعبير الدرامي المختلفة وبصورة مكثفة واسعة، وتوظيفها في بناء قصائدهم، والاتجاه بها نحو المزيد من البنيات والأساليب والتقنيات البنائية والتعبيرية والأدائية الجديدة، وهذه العناصر التي يحتاج إليها الشاعر هي عناصر ذات تأثير كبير في إضفاء الموضوعية والدرامية على بنية القصيدة الغنائية، لكي تبتعد عن الذاتية والمشاعر العاطفية الفردية، وإكسابها الصفات الإنسانية الحية، ولم يقتصر الشعراء الكويتيون في بنائهم الدرامي على عنصر دون آخر

معروف على المستوى الخليجي إذ
يبني قصيدته (غيوم) على أساس من
فن القصة ولغتها وطريقة سردها
وتساعد الحدث الدرامي فيها الذي عم
أغلب المشاهد واللوحات منذ بدأ
القصيدة كما في قوله:

الغيوم التخلق الأشكال
تتري

تمزج الألوان نثرا

.....

والخريف القسرت في نسغ أوراق فيه
نابضات

والمداد الغاض في أورقة الحرف

والمعاني الشذ فيها العقل

والتواشيع التي ترقصها الأهداب

غنتها تصاوير العصافير التنزت

من بريق ند عن فجرين

عينيك وشذر(19)

وتنتمي أغلبية قصائد الشاعر
أحمد المشاري العدواني إلى الأداء
القصصي والدرامي، ذلك أن الشاعر
كثيرا ما يلجأ فيها إلى منهج تعبير
وأدائي موضوعي يكون بعيدا عن
رؤيته الذاتية، ومشاعره الوجدانية
الصرف، ويجعل من القصيدة وحدة
عضوية تركيبية متجانسة ومتميزة
تفيد من عناصر القصة والدراما
وتوظیفهما توظيفاً ممتازاً مع
عناصر القصيدة اللغوية والتشكيلية
والبنائية، وأن تقدم وعيا مجسدا
وممسرحا في شكل شخصية
قصصية تبدأ من قصيدة الحكاية
الغنائية البسيطة ذات الصوت الواحد،
والدفقة الشعورية الواحدة باتجاه
القصيدة المركبة، والمكتملة في البنية
والرؤيا والأداء الدرامي، وقد اقترب

من هذا الفن بشكل أو بآخر للتعبير
عن التجربة الشعرية التي تنطلق منها
قصيدته، محققة ارتباطها الوثيق
بالاتجاه الفني للقصيدة الجديدة،
ويمكن أن نلاحظ ذلك في قصائده
(معزتنا العجفاء، إلى القطيع، مدينة
الأموات، مدينة) إذ نجد فيها أن هناك
بنية متكاملة وناضجة، وهندسة
ومعمارية للقصيدة تنمو وتتطور
على وفق خط تصاعدي واحد مع
تطور الحدث وأفكار الشخصيات
والرؤى والتداعيات التي تقدم الموقف
المتضاد والمتصارع بين الشخصيات
الإنسانية التي تتقابل كما في
قصيدته (معزتنا العجفاء) حيث نجد
تصارع الشخصيات الأساسية في
حدث مركز (الناطور، البستاني،
الإنسان) وحيوانات البستان (المعزة،
الذئب) والأشياء والموجودات المحيطة
بجو الحدث (الطاحونة، البستان،
الأضراس، الأمعاء) التي تكون موقفا
إنسانيا وموضوعيا يبعث على التأمل
والتوتر في اتساق وعضوية، يجعل
القصيدة تكتسب بعدا موضوعيا
ودراميا يتوفر مع قدرة الشاعر على
السرد والتتابع في رسم صورة
المشهد المساوي الذي يعرضه،
والتكثيف الشديد في اللغة، والابتعاد
قدر الإمكان عن الاستطرادات
والإطالة، وهي من جواهر الفن
الدرامي، كما في هذا المقطع:

معزتنا العجفاء تكره الناطور

تزع أنه ذئب عقور

يلبس صورة الإنسان

فليبعد إذن عن ساحة البستان

ويترك الأمر لها

تلعب بالبستان مثلما تشاء

معزتنا العجفاء

طاحونة شهواء

شرهة الأضراس والأمعاء (20)

إذا استطاع الشاعر العدواني أن يعبر عن موقف إنساني من خلال رمزية (العزة العجفاء) التي يمكن أن تكون إطاراً لحالة الشاعر وصراعاته وتناقض الحياة وتوتراتها التي حاولت القصيدة رسمها في صورة مشهد درامي نام من خلال ثنائية التضاد والتناقض الذي يسود بنية القصيدة، والذي تمتلك من خلاله كل مقومات القصيدة الدرامية الناضجة والمتقنة في البنية والرؤيا. وتمثل قصيدته (مدينة) هي الأخرى، منهج الشاعر ورؤيته وتجربته في بناء القصيدة التي تقترب من معطيات الفن القصصي والدرامي من خلال رسم صورة المكان الذي تدور فيه الأحداث، ورسم وبناء المشهد الموضوعي المؤثث بكل الصور والمشاهد والمراثيات والحسوسات المتباينة والمتناقضة مع بعضها ومع الآخرين للوصول بها إلى الرؤية المكتملة والناضجة التي تسود بنية القصيدة الكلية، كما في قوله:

مدينة في فلك مهجور

سماؤها نجومها قصور

سكانها رعاغ الدود

تذب في ديجور

طعامها شرايها دم الدود

ونضح جثث الدود

قد الفت حياتها معيشة القبور

مدينة قد عششت فيها عنكب الخراب

وحكم الموت بها الأبواب

وأغلقت من دون أهلها الأبواب (21)

وتتضح قدرة الشاعر خليفة الوقيان في استكمال بنية قصيدته القصصية، وملاحم شخصياته، ورسم الأحداث وتطورها ونماذجها في عدد من قصائده المتميزة، والتي دلت على أن الشاعر يؤسس لبؤرة أفكاره، واكتمال شخصيته الشعرية من خلال الإفادة من معطيات الفن القصصي والدرامي والمسرحي في قصيدته، إذ تكتسب القصيدة لديه من خلال عناصر هذه الفنون، وبنياتها، وصياغاتها أبعاداً موضوعية تصل بها إلى ذروتها الحركية والدرامية والتعبيرية التي تتركز في بؤرها النصية كالأفعال والمواقف التي تقدمها الشخصيات بما يعزز تماسك النص لديه، ويبرز قدرته في تماسك القصيدة وحدثها وكثافتها الشعرية والدالية، ولا سيما في ديوانه الأخير (الخروج من الدائرة) إذ تعد قصائده (تسايع، الهبوط من الجنة، زمجرة، ضياع، مذبحه الفواكه) من بين تجاربه الشعرية الواسعة التي وظفت مظاهر الفنون والأنواع الأدبية بقدرة متميزة وواضحة، كما أفاد الشاعر في تمثيل القصة القرآنية ولغتها الإعجازية والبيانية العظيمة، وما ورد بشأنها في قصص الأنبياء (آدم ونوح وموسى وسليمان) وقصص (الطوفان وسبأ وبلقيس والهدد) التي أتاح للشاعر نسجها في بنية القصيدة، وصهرها في وحدات النص الكلية، ففي قصيدته (الهبوط من الجنة) يسعى الشاعر لانتظام البؤرة التوتيرية والتناقضية والصراعية من خلال نظم القصة القرآنية، والإفادة منها، كما في الموقف

موضوعية محايدة من خلال صوت
(أنا الراوي الغائب) أو (السارد
المحايد) الذي يعلن استجاباته لهذه
التقنيات التعبيرية والأسلوبية
الجديدة، كما في قصيدته (ضياح)
التي يرثي فيها صديقه الشاعر
(عبدالله سنان) حيث يقول فيها:

أرى كل شيء كما كان من قبل

في الغرفة الباردة

بقايا لأتية الشاي

علبة حلوى مضى نصفها

وباقة ورد

تثنت مفاصلها

فانحنى ساجدة

وقرب السرير

ممرضة تسحب الشرشف الأبيض الغض

ترميه في الأرض

تمضي إلى شأنها (24)

ومن المحاولات العديدة الناجحة
التي أضافها الشاعر خالد سعود الزيد
إلى بنية القصيدة الجديدة، وطرائق
التعبير فيها، هي محاولاته في ديوانه
(صلوات في معبد مهجور) وقصائده
(عودة قلب، عود على بدء، وكلمات من
الألواح، وإليك يا أحمد، الحب الحزين)
التي تشكل بداية حقيقية وناضجة
لولادة نسق شعري جديد وبنية
مركبة لها بداية ووسط وذروة ونهاية
يضعها الشاعر في إطار قصصي
ناجح إذ فيها الشخصيات تتحاور
وتتصارع وتتطابق مع الواقع الذي
تتحرك فيه، ويصبح الشاعر محركا
لها من بعد من خلال (راو محايد)
ولكن يستكنه الدواخل، ويوجهه
حركاتها، على الرغم من أن حركات
القصيدة وأحداثها وشخصياتها عنده

الذي يطرحه الشاعر إذ «يعرض لقصة
الغواية الكبرى وشخصها، آدم
وحواء وإبليس، ولكنه لم يلتزم بالنص
القرآني فحسب، وإنما أضاف إليه
حياة، أطلق عليها (حياة الخلد الجميلة)
وعزا إليها إدخال إبليس إلى الجنة
سراً» (22)، كما في قوله:

بين نابي حياة الخلد الجميلة

ذات يوم كان إبليس مقيما

وأنت تحمله سراً إلى الجنة

فأهبطا منها

وإبليس

وتلك الحية الرقطاء

قسراً

واسكنوا الأرض

ففيها لئالي ضلوا مقرا

.....

ثم راحا يخصفان

ورق الأشجار

من كل مكان

ليس تخفي السواتان (23)

كما كرس الشاعر الوقيان العديد
من قصائده للإفادة من إنجازات
وعناصر وبنيات الفن القصصي
والدرامي والمسرحي التي تعتمد على
وجود حدث رئيسي وتحيط به
مجموعة من الشخصيات والمشاهد
واللوحات التي تتصاعد فيها
الصراعات والتناقضات وتتوالى
التوترات في بؤر نصية نامية تبعث
على التعدد والتداخل، في محاولة
لخلق نسج بنيائي جديد ومتطور من
خلال البنية الدرامية للقصيدة التي
يبتعد فيها الشاعر عن ذاته ومشاعره
وأحاسيسه الخاصة، ويقدم لنا
الأحداث والشخصيات برؤية

والتعبيري، وذروة توقرها واحتدامها الصراعي بين شخصية الراوي، والبطلة حينما يعلم الراوي أن البطلة التي كانت تجمعها بها علاقة الحب هي أخته بالرضاعة فيؤدي إلى انهيار الأمان والاحلام، وإدماء القلب بجروح الحب، مما يولد في قصيدته ألوانا من ثراء التجربة وعمقها، وإضفاء النمو والاصطرار في بنياتها من خلال تماوج المواقف واختلاف الضمائر الساردة، والشخصيات المؤثرة كما في قوله:

ودارت ساعة الزمن
بعشر دونما محن
فجئنا نعلن البشرى
لقد جزنا إذا عشا
هتفت بها إلى أمي
وبحت لها بما أرمي
فجاشت دمة حيري
بمقلتها لتنبئني
بما أصمى فؤادينا
وأدمى جرح قلبينا
إلى الأبد
وأن بها أختنا

ستبقى رمز وحدتنا
وذاك بها يعزينا

وتشكل البنية السواري والقصصية والدرامية ركنا أساسيا من أركان التعبير والأداء الشعريين عند الشاعرة سعاد الصباح، من خلال تطوير قصيدتها الغنائية الذاتية، نحو البنية الموضوعية، وجهودها الحثيثة للاقترب من البنية الدرامية التي تلتفت فيها إلى عناصر الدراما الأساسية من حدث نام وصراع وشخصيات وتقابل مواقف

غالبا ما تتراوح بين صوتين (صوت الشاعر وتدايعاته) و(صوت البطل الموازي) له ورؤاه التي تتكئ على الصراعات والتناقضات التي يحسها ويعيشها، والواقع الذي يعيشه أبطاله، حتى نجد أن الإطار الموضوعي قد اخترق أعماق الشاعر من خلال هذه الأصوات والمسارات والمشاهد المتتابعة التي تؤدي إلى تداخل البنات القصصية والدرامية والسردية على بنية القصيدة وحركتها، كما في قصيدته (الحب الحزين) حيث يبدأ الشاعر يرسم حالة من التداعي والاستذكار على شكل قصة بين شخصين أو (حبيبين) كانت بينهما علاقة حب، ولكن من خلال استطرادات غنائية ذاتية وشخصية يكون صوت الشاعر فيها واضحا، وتداخله كبير في مسار السرد من خلال (أنا الراوي) التي يعرض فيها تجاربه الخاصة، وآراءه ومشكلاته ودوره في بروز وتنمية (المفارقات) داخل النص، كما في قوله في المقطع الأول:

ساروي قصة الأحلام والأوهام والحسرة
حكاية حبي المحزون والعثرة
حكاية عمري المنهار والخمرة
ساروي قصتي الحرة

.....

نشانا نشاة الأطفال، يا نجوى، بريئين
وسرنا في طريق الحب والأزهار صنوين
بروحينا نجوب الكون لاندري غريبين
كان لم يخلق الرحمن إلا أنت في عيني
وليس سواي في دنياك، في دنيا
البريئين (25)
وتبلغ القصيدة قمة أدائها الشعري

البنية، وتجليات الشكل الشعري الجديد الذي يفيد من فني القصة والدراما، ويقترب من (مسرحة القصيدة) كما في قصيدتها (أنثى 2000) التي تكشف فيها عن قدرة متميزة في طرح معاناة المرأة وثورتها ضد هذه القيود والأغلال في خيط قصصي ودرامي نام ومتصاعد منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها، كما في قولها:

قد كان يوسعي

.. مثل جميع نساء الأرض،

مغازلة المرأة

قد كان يوسعي

أن احتسي القهوة في دفء فراشي

وامارس ثرلرتي في الهاتف

دون شعور بالأيام... وبالساعات

قد كان يوسعي أن أتجمل

أن أتكمل

أن أتدل

أن أتحمص تحت الشمس

وأرقص فوق الموج ككل الحوريات

قد كان يوسعي

أن أتشكل بالفيروز، وبالباقوت

وأن أتثنى كالمملكات

قد كان يوسعي

أن أبتلع الدمع

وأن أبتلع القمع

وأن أتأقلم مثل جميع المسجونات

قد كان يوسعي

أن أتجنب آهة كل المحزونين

وصرخة كل المسحوقين

وثورة آلاف الأموات

لكني خنت قوانين الأنثى

واخترت مواجهة الكلمات (26)

لقد أنابت قصيدة الشاعرة سعاد

وحوار داخلي وخارجي وملاحقة الجزئيات، والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها ورسم الخلفية المكانية والزمانية، والتماسك البنائي في وحدة عضوية حية تنمو وتتطور في فضاء القصيدة التي توشك أن تكون عماد البنية الشعرية عندها، ويمكن أن نجد ذلك واضحاً في ديوانيتها (فتافيت امرأة) و(في البدء كانت الأنثى) وفي قصائدها المتميزة (من امرأة ناصرية إلى جمال عبدالناصر) و(فتافيت امرأة) و(أنثى 2000) التي حاولت فيها أن تعتمد على الارتفاع بالمستويات الحسية والبصرية في القصيدة، وأن تمسك التفاصيل الجزئية والصغيرة لحياة المرأة وكيانها ووجودها، وما تمثله من مراقف وتمرد للحصول على استقلالها وحريتها من خلال اتكاء الشاعرة على البنية القصصية والدرامية والمسرحية في القصيدة، والتي تأخذ في البداية أسلوب الحكاية القصصية المتناولة من جميع المستويات، والمتكاملة في تناول والبنية والرؤيا، لكن الحركة الخارجية للشخصيات والأحداث تنبئ عن حركة تحولات داخلية عميقة في بنية القصيدة قد تبدو لأول وهلة مشتقة ومصنوعة ضمن منظور واحد ولكنها في الحقيقة تعد المرتكز البؤري لنصية القصيدة، وجزءاً مهماً من بنيتها الكلية، فجاءت تجاربها عميقة وناجحة ونامية ومتطورة من خلال رسم المشهد الموضوعي وتعدد الأصوات والأحداث والشخصيات فيها لإغناء

حركة القصيدة وتسلسلها المنطقي الذي يعنى ببلورة الموقف الفكري الذي يطمح الشاعر في الوصول إليه، والذي يساهم في نمو الحدث وتطوره، والذي يعيش في ثنائيا حركات التضاد والتضارع والمفارقات التي حاول الشاعر فيها خلق النسق الدرامي المشع في بنية القصيدة الكلية، ويمكن أن نجد مثل هذه البنية ففي دواوين الشاعر (القناة في صحراء الألم - 1979) و(أحزان الببدو الرحل - 1981) وقصائده المتميزة (قمر البراري) و(توجسات في الزمن الفاسد) التي حاول فيها الشاعر أن يحول الرؤية الذاتية إلى رؤية جماعية من خلال توظيف (أنا الراوي المحايد) الذي يكشف لنا برؤية مستقلة طبيعة الحدث وتطوره، ووصوله إلى ذروة الصراع من خلال أحاسيس القلق والوحشة التي يحسها الشاعر، والتي تفعلها حركة (الفعل) في كل سطر من سطور القصيدة والتي يصاحبها موجات من الرؤى والأحلام التي يستبطن بها الشاعر التوتر الداخلي الذي تعيشه شخصياته ورؤاهم ومواقفهم، والتي تنبع من خلال بنية القصيدة المكثفة والمختزلة، والملتحمة بالأحداث والشخصيات والعقدة التي تحمل خصوصية الموضوع والتجربة، كما في قوله:

ورأيت الليلة يا أمي خيلا برؤوس مقطوعة
تغزو قومي
ورأيت امرأة فوق البيرق مرفوعة
تهتف باسمي
ورأيت وجوها في الشرفات

الصباح عن تشكل مسار قصصي ودرامي من خلال عرضها لثنائية المرأة - الأنثى المستلبة، والرجل - الذكر المتسلط، في طابع حوارى تستحضر فيه بلسان بطلتها كل التداعيات والأفكار والمواقف التي ترد عندها من خلال استخدام الضمير (أنا الراوي المشارك، أو المراقب عبر رؤية شخصية في محاولة لتقديم الحدث القصصي، وهي في الغالب شخصية مسرحية ومتضمنة في المتن الحكائي) (27) مما يجعل تحقق نوع من التماهي بين الضمائر في بنية القصيدة بين صوت الشاعرة مع صوت الراوية، وامتزاجهما لحد التوحد والتآلف في المواقف والمشاعر الذي يعطي للقصيدة إمكانية كبيرة في النمو والتطور والتجدد والتخلق الشعري الذي توائم فيه بين صوتها الذاتي وصوت الجماعة التي تنتمي إليها تحت وطأة المعاناة، وتنبئ عن بداية احتشاد وتجميع العناصر القصصية والدرامية والمسرحية المختلفة في القصيدة المعاصرة في الكويت.

وتعتمد قصيدة الشاعر سليمان الفليح على مجموعة من الأنساق والبنىات الحكائية التي تتراوح بين القصصية والدرامية التي يتعدد فيها المنظور والرؤيا والشخصيات وإن تكون هذه البنية ذات وحدة عضوية متماسكة ومكثفة تنمو وتتطور باتجاه المزيد من عناصر الفن القصصي والدرامي الذي يكسب القصيدة أبعادا درامية وموضوعية وصراعية متوترة تنهض عليها

تلبس أقنعة شبحية
ورأيت عقولا في الطرقات
تشرب أنخابا ملحية (28)

وإذا نتأمل هذه القصيدة سنجد ونكتشف أن إفادة الشاعر من الفن الدرامي واضحة في الربط بين الحالة الشعورية، والوجدانية التي يعيشها، والحالة التي يريد التعبير عنها تعبيرا موضوعيا بعيدا عن تسلط الذات وهمومها ومواقفها الشخصية حيث تتحول الإفادة من الدراما إلى أداة تعبيرية أساسية تلحم في بنية القصيدة الكلية.

وتتعدد طرائق التعبير والبناء الشعري وأساليبه وخصائصه الفنية عند الشاعر عبدالله العتيبي في الإفادة من تقنيات وأساليب الفنون والأنواع النثرية والشعرية (كالقصة والمسرحية والرواية) التي يكون لها دور ووظيفة بنائية وتشكيلية مهمة تسهم في إغناء القصيدة وتطويرها، بما يتفق ومعطيات القصيدة الجديدة وعناصرها وتركيبها وإيقاعها من أجل أن يسود البناء الموضوعي الذي يعتمد على شخصيات وأحداث وأصوات وأزمنة وأمكنة تبتعد عن عالم الشاعر الذاتي، ورؤاه الغنائية التي تؤدي إلى تسطيح القصيدة وتبسيطها بالمشاعر والعواطف الذاتية الصرفة، ولذلك فإن الشاعر المعاصر سعى إلى توظيف مختلف هذه التقنيات والأساليب والممكنات التعبيرية الجديدة كالأساطير والرموز التراثية والشخصيات المعاصرة، لكي تقوى القصيدة على استخدام أساليب القص والدراما،

وعناصرهما والتي يجعلها الشاعر شيئا أساسيا في بنية القصيدة، كما نرى ذلك واضحا في قصائد الشاعر العتيبي (هدية الشاعر) و(صلاة من أجل السياب) و(السندباد) فقد اتخذ من شخصية (السندباد) رمزا للمغامرة وارتياح المجهول في البحار والآفاق، بما يحقق الالتقاء بين شخصية الشاعر، وشخصية السندباد في العديد من أوجه التلاقي والعلاقة والترابط في الموقف الإنساني العام، وموقف إنسان العصر الجديد، وتبرز فيه القيمة الجمالية والتشكيلية والبنائية لهذا التوظيف الذي يسهم في تطوير القصيدة وإغنائها، ويجعلها تقترب من الأداء الموضوعي، والقصصي والدرامي، ومحاولا استكمال البناء الكلي للقصيدة من خلال قيام الرمز بوظيفته التعبيرية والأدائية والشعرية كما في قوله:

سندبادي مل من طول الطواف
في بحور ليس فيها من قرار
أكهف قد أنكرت ضوء النهار
أيها الشاطئ يا تلك الضفاف
سندبادي كان بالأمس معي

ونسجنا من أمانينا شرعا لسفينة
نعبّر العمر بها لكن.. (ميدوز) اللعينة
حجرت في ليلة الإقلاع صخاب عبابي
أوصدت بالصخر - يا لبؤس - شبياكي وبابي
دون إشراقه آمالي وأحلامي الحزينة (29)
لقد تطورت القصيدة العربية المعاصرة في الكويت، تطورا واضحا وجليا للدارس والفاحص للمتن الشعري الجديد، وتقلبت اتجاهاتها، وتنوعت أساليبها، وتعددت أنماطها،

القصصي والدرامي (كالشخصيات والأحداث والفعل والحركة والصراع وعنصري الحوار الخارجي والداخلي، وملاحقة الجزئيات اليومية، والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها وتصارعها في جو القصيدة، واستيعاب هذه التحولات وإدخالها في نسق وتشكيل بنائي ولغوي وجمالي يتناسب مع نظرة الشاعر الكلية من خلال الأداء الموضوعي الذي يتعد فيه الشاعر عن ذاتيته وغنائته المرسفة في المشاعر والأحاسيس وعرضها، ومحاولة تقديم الأشخاص والأحداث من خلال رؤيا قصصية أو درامية محايدة ومشاركة ومراقبة، على الرغم من ظهور صوت (أنا الراوي العليم) والمشارك في الأحداث فيها، بما يجعل العنصر الموضوعي يطغى على العنصر الذاتي والغنائي الذي كان سائدا في قصائد الشعراء الأوائل، إذ يهدف الشاعر إلى بناء عالم شعري متميز (لما يحمله بناؤه الشعري من كلام درامي وصل الشاعر إلى رصده من خلال معاناة عميقة.. فالعلاقة الموجودة بين المقاطع ليست وصفية لأن الشاعر لا يخفي وراء تكرار الصور والأفكار، ولكنه يرغب بصورة مكبرة عن الواقع اليومي، ليصهرها في صلب النص ككل. وهذا النوع الخصب بين الصور والمواقف والتكامل المتنامي من مقطع إلى آخر، هما اللذان أعطيا للنص الشعري نفسا دراميا مكثفا(30)، حيث تتجلى فيها قدرة الشاعر الكويتي المعاصر على توظيف

وتشكلت ثيماتها، بين التقليدية الكلاسيكية، والقصيدة الحرة، وقصيدة النثر، وراحت تتخلص وبجهود مبدعيها من الشعراء الرواد الأوائل وبصورة تدريجية من أساليب الكتابة، وأنماط القصيدة التقليدية المقيدة بالوزن والقافية، والمضمون الاجتماعي وتستبدله بأساليب شعرية جديدة ومعاصرة، تتوفر على التقنيات وأساليب البناء والخصائص التركيبية والصوتية والتشكيلية. وقد كان لقصائد الشعراء الرواد الأوائل (عبدالله النفيسي وعلي السبتي ومحمد الفايز) الدور الأساسي والفاعل في اتجاه القصيدة الجديدة من البنية الغنائية الشعرية الصرف إلى البنية المركبة والمعقدة والطويلة والعنقودية وإلى البنية الدرامية المتكاملة في الرؤيا والأداة والتشكيل، والتي تفيد من معطيات الفنون والأنواع الأدبية الجديدة (كالقصة والرواية والدراما والمسرح) وطرائق الأداء والتعبير والتقنيات والعناصر الفنية فيها، والتي أدت إلى شيوعها وتوظيفها في عدد كبير من قصائد الشعراء الذين ظهروا بعد الستينيات من القرن الماضي، ومن ثم إعادة جميع الشعراء من هذه التقنيات كـ (فيصل السعد وأحمد مشاري العدواني وخليفة الوقيان، وسعاد الصباح وخالد سعود الزيد وعبدالله العتيبي ونايف المخيمر وسليمان الفليح وسليمان الخليفي) وغيرهم، والتي التفت فيها الشعراء، وبشكل ملحوظ، إلى توظيف العديد من عناصر الفن

- 7- مقالات في النقد الأدبي، د. محمد مصطفى هدارة، دار القلم، مصر، ط 1، 1964، ص 88.
- 8- استشراف الشعر، د. صبري حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 1982، ص 11.
- 9- تشريح الدراما، مارتن أسلن، ت يوسف عبدالمسيح ثروت، دار الرشيد للنشر، بغداد ط 1، 1978، ص 62.
- 10- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 146.
- 11- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص 35 و 86.
- 12- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، المكتبة الجامعية، القاهرة ط 1، 1978، ص 201.
- 13- ديوان (الحنان الفجر)، عبدالله النفيسي، مطبعة حداد، البصرة، 1956، قصيدة (ظلال)، ص 55.
- 14- ديوان (بيت من نجوم الصيف)، علي السبتي، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط 2، 1982، ص 65.
- 15- البنية الدرامية في القصيدة العربية الحديثة، د. علي جعفر العلاق، بغداد، 1988، ص 98.
- 16- ديوان (النور من الداخل)، شعر محمد الفايز، مطبعة حكومة الكويت، 1966، قصيدة (مذكرات بحار)، ص 125.
- 17- الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، د. سلمي الخضراء الجيوسي، م (عالم الفكر)،

هذه العناصر توظيفا بنائيا عميقا في بنية القصيدة الكلية ووجدتها العضوية الحية المتناسكة، من خلال إقامتها على جملة من العلائق المتشابكة والمتنافرة التي يولدها النص الحدائي الجديد، والمولد لصور القصيدة ولغتها وإيقاعها بما يتفق مع جدلية التجربة الإنسانية المطلقة، ومدار تجربته، ومدار قصيدته في اتجاهاتها وأساليبها الشعرية المعاصرة وأنماطها النصية الحدائية.

المصادر والهوامش والإحالات

- 1- حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، د. كمال خير بك، دار المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1982، ص 360.
- 2- الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط 5، 1994، ص 207.
- 3- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، سلسلة عالم المعرفة (2)، (الكويت)، 1978، ص 42.
- 4- الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص 242.
- 5- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيّمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1982، ص 72.
- 6- الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ص 243.

- والكويت، ع 2، 1973، ص 337.
- 18 - دير الملاك، ص 72.
- 19 - قصيدة (غيوم)، للشاعر سليمان الخليفي، م (البيان) ع 186 أيلول 1981، ص 11.
- 20 - ديوان (أجنحة العاصفة)، شعر أحمد مشاري العدوان، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1980، قصيدة (معزتنا العجفاء)، ص 73.
- 21 - المصدر نفسه، قصيدة (مدينة)، ص 68.
- 22 - الشعر الحر في الخليج العربي (الكويت، عمان، البحرين، قطر، الإمارات) منذ نشأته حتى عام 1990، د. صباح أسيد البشير، الأكاديمية للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 1999، ص 207.
- 23 - قصيدة (الهبوط من الجنة)، للشاعر خليفة الوقيان، م (البيان) ع 282 أيلول 1989، ص 59.
- 24 - قصيدة (ضياء)، للشاعر خليفة الوقيان، م (البيان) ع 226 كانون الثاني 1985، ص 28.
- 25 - ديوان الشعر الكويتي، اختيار وتقديم د. محمد حسن عبدالله، الناشر وكالة المطبوعات، الكويت، 1974، قصيدة (الحب الحزين) للشاعر خالد سعود الزيد، ص 133.
- 26 - ديوان (في البدء كانت الأنثى)، شعر سعاد الصباح، دار رياض الريس للنشر، لندن، ط 1، 1989، قصيدة (أنثى 2000)، ص 15.
- 27 - الصوت الآخر، الجواهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص 183.
- 28 - ديوان (الفناء في صحراء الألم)، شعر سليمان الفليح، طباعة مؤسسة دار السياسة، الكويت، 1979، ص 33.
- 29 - ديوان الشعر الكويتي، قصيدة (السندباد) شعر عبدالله العتيبي، ص 250.
- 30 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية، تكوينية، د. محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1985، ص 179.

الطرائق النظرية للشعر العربي المعاصر وجمالياته

• يوسف ناوري/المغرب

١. تسمية الممارسات

النصية التجسيد الفعلي والجمالي لقيم الذات ومبادئ الشعرية، ومن ثمة للقيم والمبادئ «التاريخية»، مادامت هذه القيم مشتركا بين الأفراد والمجتمع وبين حاضر الناس وتراث سابقهم. ويمكن تلخيص هذه الأهداف في «توصيف الاختيارات الجمالية للدرس والخطاب الشعريين». ومن ثمة تتدرج العودة إلى مفاهيم وخطابات الشعر العربي المعاصر بالذات في سياق مراجعة قضايا نظرية حول الشعر العربي في الزمن الحديث وهي مازالت في حاجة للتعرف على قدرها بالإنصات والاختبار، شأنها في ذلك شأن كل معرفة علمية فـ«العلم، كما يقول

كل اقتحام لموضوع عام، يتطلب تحديدا أوليا للأهداف، ولطرق الوصول إليها. وتنقسم أهداف الدراسة إلى أهداف مرحلية تتحدد في: تأمل المفاهيم التي شكلت نواة هذا البحث ومدايره، بدءا من التصورات السائدة حول مفاهيم الشعر العربي المعاصر (تسمياته أولا)، واكتناه الأبعاد الجمالية عبر الإبدالات التي أعلنتها التجارب النصية المعاصرة، وعبر إعادة اكتشاف طرائق التسمية وبناء المعنى في الخطاب الشعري المعاصر على أس فرضية منهجية ترى الممارسات

باشلار، يوجد في حال تربية مستديمة» (١). لأن الغاية هي استجلاء آفاق الشعرية العربية، ممارسة نصية ودرسا نظريا في سعيها الذي مازال محدودا، إلى تبين الطرائق الشعرية والكشف عن تجلياتها الجمالية عبر تجارب ونصوص من الشعر المعاصر، في متونه الثلاثة مما سنختار عينة منها.

١.١ المفاهيم أولا:

إذا كان تنظير الشعرية العربية القديمة للشعر، في سعيها لتحديد تعريفها وماهية، مهدداً بعدد من الفخاخ كالمعيار الثقافي (النثر) والحد الإيقاعي (الوزن العروضي) أو حتى القيم الأخلاقية.. مما ألغى أو أقصى من دائرة اهتمامه ممارسات شعرية شتى (كتابات المتصوفة في طاقتها التعبيرية وجمالياتها الشعرية كمثال بارز..)، فإن الشعرية العربية مطالبة الآن أكثر من أي وقت مضى إلى الإنصات بالمعرفة الشعرية والنظرية إلى كل التجارب التي انتهت إليها ممارسات الشعر العربي، في تاريخه القديم، وفي الفترة المعاصرة بالخصوص. مطالبة بالانفتاح والحوار مع تجارب معاصرة، متعددة في أصولها وتطلعاتها، وغنية بفعل الزمن وقوة المتغيرات التي تعيشها في الزمن الحديث. وبالعودة إلى الشعرية العربية الحديثة في تحديدها للشعر العربي المعاصر كمتن ممارسة جسدت أبعد مراحل - (مناطق وماتزال) فعل

التحديث وهو يمس الشعر العربي فإننا نجد تعددا في التسميات التي تعرضت للشعر العربي المعاصر بالتحديد والتوصيف. كالشعر الحديث والجديد.. مما أشير إليه في مكان آخر من الدراسة ومما لم تثبت معه غير تسميات: الشعر الحر والشعر المعاصر، انضافت إليهما الكتابة فيما بعد لتعطي للنظرية حجة التسمية، انطلاقا من الوعي بفعل التحديث واعتبار المعاصرة مفهوما عاما موشى، بالبعد الزمني، به تسعى الحداثة إلى أن تكون «ثانيا عاطفيا» وأن تعطي الامتياز «لبعد التقدم والمستقبل».

إن وضعية التسمية ذاتها تتضمن قضايا تخص الممارسة الشعرية. ذاك أنها تتصل بإعلان الاختلاف وتعدد الأنماط. من حيث المنظور والمواقع الموجهة. ومن خلال الطرائق التي اعتمدتها على خلفية الوعي النظري بممارسة الشعر في العصر الحديث في التسمية. نتعرف عليها على خلفية الوعي النظري بما تمثله من خصيصات نصية انطلقت من أسس نظرية، ذاتية ومستجلبة، جسدتها تعاريف الشعر:

بالبذرة النظرية: الشعر الحديث، الشعر المعاصر، وشعر الحداثة.
بالخصيصة النصية: الشعر الحر، الشعر المنطلق،
بالبذرة الزمنية: الشعر الحديث، الشعر المعاصر، الشعر الجديد.
بالوعي التاريخي، شعر الطليعة، الشعر الثوري.
ولعل في تغيير تسمية الشعر العربي (المعاصر) واتساع حوضها

مزايًا خادعة تتصل بالأوزان، في حريتها وموسيقاها، وكذا في تدفقها وتكرير تفعيلاتها.

ومع أن الشعر الحر قضية عروضية، فإن أصوله تمتد إلى قضايا اجتماعية أقرزته كتمظهر لدلالات تتجه في نزوعها نحو الواقع وإلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا⁽⁵⁾. فيما هو يحتمي بروح الحرية ضد الأنموذج والفكر الهندسي الصارم الذي يجسمه بناء القصيدة بنظام الشطرين، تقول نازك الملائكة:

«كان رد الفعل المباشر عند الشاعر المعاصر يتجه إلى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية. وكانت حركة «الشعر الحر» أحد وجوه هذا الميل، لأنه في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر. إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيماً يراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المحكمة للمعاني التي يعبر عنها»⁽⁶⁾. يتأسس الشعر الحر كمفهوم في تصور نازك الملائكة بثلاثة عناصر: 1- العروض، بإحلال التفعيلة وحدة بدل الشطر..

2- واقعية التعبير والبحث عن الحقيقة واعتبار الشاعر مفكراً.

3- وحدة الشكل والمضمون كخصيصة فنية للتعبير.

وبقراءة هذه الأبعاد نجد أنها ذات أسس نظرية سابقة ومعروفة. من خلالها يصير الشعر خضوعاً لتعريفه من حيث بنيته العروضية (الوزن)، ولتصور المعاني سابقة في الوجود، وخاضعاً أيضاً للحقيقة التي

الدلالي، ما يؤشر على حالات الالتباس النظري إزاء عناصر وتوجهات الممارسة النصية من جهة، وعلى التعدد المعرفي الذي تصدر عنه أنموذجاً لممارسة جمالية.. توزعها ثلاثة متون أساس، نختار منها تسمياتها. مدخلا للمعالجة:

1.1.2. الشعر الحر

كانت تسمية الشعر الحر أول إعلان عن لحظة الإبدال التي عرفها الشعر العربي بمجيء الشعر المعاصر. ولقد وجد اصطلاح الشعر الحر في كتاب نازك الملائكة الصادر سنة 1962 أكبر داعية وسند نظري له. فقد تناولت نازك بداية الشعر الحر وظرفيته التاريخية وأساسه العروضي وتشكيلاته الفنية. كما عالجت بعض قضاياها كصلته بالحياة وبالنقد. ودون أن تسمح بتوسيع المفهوم حددته بقولها: «إننا نلح (...) على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأَشْطَر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزخارف والودت وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»⁽²⁾ وباعتبار الشعر الحر وليد الفترة المعاصرة فإنه تجربة متفاوتة النجاح يبدو من خلالها «لدنا حياً مدركاً أنه لا بد أن يحتوي على فجاجة البداية»⁽³⁾. فالشعر الحر حركة لازالت بسبب من ذلك بعيدة عن «أغلبية قرائنا. ينكرونها ويرفضونها»⁽⁴⁾. وبسبب

يسعى الشاعر إلى التعبير عنها بفنية. ولقد تجسدت (هذه الحقيقة) في الاعتماد على المعطى الواقعي وليس الخيالي كما عند الرومانسية.

3.1.1. الشعر المعاصر:

هذا القرن عند شوقي ومطران، مروراً بالرابطة القلمية وجماعة «أبولو»، والمدرسة الرمزية اللبنانية. وسواء هذه التسمية أو تلك، فالحادثة في الشعر هي المحور الذي يدور عليه نقد الشعر المعاصر» (8).

تتضمن المعاصرة عند يوسف الخال القول بالبعد الزمني فيكون الشعر العربي الحديث متزامناً مع الشعر العالمي، ومع اللحظة التاريخية الراهنة حينما يحقق أو يسعى إلى الحداثة. غير أن ما يخفيه المفهوم أكثر أهمية، إذ تتحدث المعاصرة بأن نصير في العالم الحديث ولحظته التاريخية الراهنة. وكان يوسف الخال قد فرق بين «أن يصبح العالم الحديث عالماً» وبين الدخول فيه «وتبني جميع معطياته ومفاهيمه في حياتنا» (9) وحدد هذا الفرق في قوله:

«هذا التناقض بين كوننا شكلاً في العالم الحديث وبين كوننا جوهرًا من خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم» (10).

ومن هنا تكف المعاصرة عن تعريف الشعر الحديث لعدم إيفاء البعد الزمني ما يتضمنه اصطلاح الحداثة لهذه الحركة الشعرية التي نظرها يوسف الخال أواخر سنة 1956 بمحاصرة عن «مستقبل الشعر العربي» انطلاقاً من مفهوم أساس هو الحياة» (10). يقول:

«والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهباً كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشى الحياة في تغييرها الدائم، ولا تكون وقفاً على

أ- في نقد يوسف الخال لنا ذلك الملائكة درس نظري معنن لعنبة الانتقال من الشعر الحر إلى الشعر المعاصر. فما أرق الأول مدخل إلى تجربة الثاني. إبدال جوهري تعرفه الممارسة الشعرية: في مستوى الوعي النظري بجعل المفاهيم موضوع تأمل بدل العناصر (مفهوم الشعر بدل العروض) أولاً، وفي مستوى التجربة بالانطلاق من صميم الحياة والبنية الاجتماعية والإنسانية ثانياً. ويعتمد هذا الإبدال بالأساس على إفساح المجال أمام تعدد الآراء والاتجاهات بما يضمن التجاوب مع الثورة التي تشمل الحياة العربية (7). وإذا كنا نفتقد القدرة على تسمية أول من استعمل اصطلاح الشعر المعاصر فلنأنا نشير إلى أن يوسف الخال كان من أوائل من اعتنوا بـ «المعاصرة» كمفهوم ارتبط في الشعر بالحياة. يقول:

«على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر العربي لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى وأعطت نتاجاً أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة، بل عالمي المستوى أيضاً. فسمّاها بعضهم حركة الشعر الجديد، باعتبار أن الحداثة في الشعر العربي ظهرت تباشيرها منذ مطلع

زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرنا إلى الأشياء يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة عن السلف والمألوف» (١١).

نتنقل من الاصطلاح والتسمية إلى التعرف على عناصر المفهوم، والنظرية التي تشحنه أو تقيمه بداخلها. ومع يوسف الخال نتعرف على لحظة الإبدال الشعري من الشعر الحر إلى الشعر المعاصر، فيما يدفع بنا الإنصات إلى تجربة الشعر وممارسته لديه إلى الحياة ومعيشها كشرط أساس للمعاصرة. وإعلان الثورة على القوالب (التعبيرية الجامدة) وأوزانها الشعرية (البالغة درجة القداسة) قصد الوصول إلى تحرر الشاعر الحديث من استعارة عقلية زميله الشاعر القديم للتعبير عن حياته الحديثة» (١٢).

ب- غير أن تجربة الشعر المعاصر أوسع من أن تضبطها تصورات يوسف الخال. لذلك نضفي المفهوم بالعودة إلى دراسة أدونيس «محاولة في تعريف الشعر الحديث». وكثرة اعتمادها والإفادة منها في الخطاب النقدي العربي لا يستنفد ما فيها من مفاهيم وتصورات نظرية خاصة بالشعر الحديث عامة وأدونيس بخاصة. يتأسس تصور أدونيس لمفهوم الشعر على النظر إليه كروية تصوغها عناصر نصية وطرائق شعرية تشكل في مجملها وصياغتها مدار قضايا الشعر المعاصر النظرية. وهذه العناصر هي التي حدد أدونيس الشعر بها. فضلا عن الرؤية. في: الشكل واللغة والغموض. وهي

قضايا تنفتح جميعا على راهن الممارسة الشعرية (في لحظتها) وعلى الشعرية العربية القديمة والغربية الحديثة. فيما هي شاهدة على إمضاء شخصي للشاعر.

يعرف أدونيس الشعر الحديث من مواقع عديدة، كل موقع يؤول إلى المفهوم النواة، الرؤيا ويساهم في بنائه وخلقها. لكن ما الرؤيا؟ وما صلتها بالعناصر النصية المباشرة كالشكل واللغة؟ وما مضاعفاتها على النص الشعري؟

عن هذه الأسئلة نحاول الإجابة من تعريف أدونيس ذاته حيث يقول:

«لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية. إن له بهذا المعنى حقيقته الخاصة. حقيقة العالم الذي لا يعرف الذهن التقليدي أن يراه، لكن الذي يراه الشاعر ويكشف عنه.» (١٣).

وكان يوسف الخال اعتبر «الرؤية الحديثة» شرطا لكل شعر معاصر ينحو إلى أن يكون حديثا. ويعني بها رؤية الواقع والإنسان في أبعادهما الحقيقية لا الخيالية أو كما رأتها التقليدية. غير أن أدونيس يصعد من قدرة الرؤية بل يرتفع بها عن الواقع المادي. دون إنكاره. إلى مستوى التغيير في نظام الأشياء والنظر إليها. حتى ليصير الشعر نوعا من المعرفة

الحر بالواقع الاجتماعي بل تعد حركته من نتائجه «إن في إمكاننا أن نعد حركة الشعر الحر حصيلة اجتماعية تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث شأنها في هذا الشأن سائر الحركات المجددة التي تبعث اليوم في حياتنا مختلف المجالات» (16). بل تذهب إلى أن هذا الشعر إنما يصلح للتعبير عن الحياة، فالشاعر العربي سيسعى إلى الواقعية حتى يقبض على غاياتها العليا، فلأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرة» (17).

ولقاؤنا في هذا المنحى مع يوسف الخال يتأسس على مفهوم الرؤية المباشرة للوقائع والتعبير عنها. فيما يغادر أدونيس نقطة الانطلاق هذه لمعانقة معرفة شعرية ممكنة، بها وفيها يتأثت فضاء الشعر المعاصر، بعيداً عن إبدال العروض وزوايا النظر المباشر إلى الواقع.

4.1.1. الكتابة

لكن الشعر الحديث يحتمي أبداً بالمتاهة والقول بالروايات يتجسد في النظرية أكثر مما يتجسد في الممارسة. ذاك أنه حمل الشعر إلى احتمالاته المفتوحة انطلاقاً من عناصر هذه الروايات: المجهول - الكشف - اللغة - الغموض - الحلم، ومن فضاءاتها الثقافية المتعددة شعرية - دينية - صوفية - نقدية سواء كانت شرقية أو غربية. فضلاً عن كونه غير طبيعة الشعر المعاصر نحو قلب

التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم» (14) فالروايات كمفهوم عند أدونيس ذات أبعاد معرفية ولها تاريخها الخاص وتتداخل تنظيراتها (15)، بل وأساساً حقلها النظري مجسد بمفاهيم المجهول والتخييل والتخيل، وبالتالي فلا لقاء لها بالرواية كما في تصور يوسف الخال، اللهم استغلال العناصر الواقعية أو المعاصرة.

ثمائل المسافة النظرية بين أدونيس والخال المسافة التي تميز بين ممارستيهما. ولذا كان التفريق بين الروايات والرواية يروم موقعين من طبيعة مختلفة: أولهما إبداعي شعري والثاني مادي واقعي. عبرهما تتحدد الممارسة الشعرية المعاصرة في متونها الثلاثة. فما يلاحظ عن الأولى: الروايات، أنها أوسع مدى وأرجب من جهة أثرها بالممارسة لأنها لا تقتصر على المعروف والمتداول، بل تسعى إلى خلق الدهشة والغربة، فيما ينحصر فعل الرواية بالأشياء العادية والمألوف. غير أن استغلال الروايات شعرياً، وبناءها يعتمد بدوره على الواقع والعناصر المادية، في تحولها تصوير الروايات بالشعر أفقاً لا نهائياً، لأنها تكتسي في الشعرية الحديثة (كما عبرت عنها كتابات الشعراء بالخصوص) مكانة الدال المهيم لفضاءات الخطاب بالتخييل والغربة.

لقد سمح التفريق بين المفهومين بتفريق من طبيعة أخرى بين متني الشعر الحديث. نعني بهما: الشعر الحر والشعر المعاصر. إن نازك الملائكة ذاتها لا تخفي صلة الشعر

أن نراه، بعيدا عن العادة الإنسانية والمشتراك والتقليد. ولذلك فإنه يدهش ويغير طرائق الفكر والرؤية. فهو خلق شعري غير حادث كما يُنتظر أن يتم بالعادة كما يقول أدونيس، الآتي إلى الشعر العربي بمعنى «الكتابة» في مرحلة أولى، وبمفهوم «الكتاب» في المدة الأخيرة مما يشكل اتجاها نوعيا في المدونة الشعرية العربية المعاصرة. نقرأ لعبد الحميد جيدة. وهو من القلائل الذين اعتنوا بظاهرة الكتابة في الشعر العربي المعاصر. قوله:

«تتضح معالم هذا الاتجاه من الشعر المعاصر من خلال الكتابة التي اتخذت بعدا شموليا- إيحائيا لتزيل الحواجز بين الملكات الإنسانية المختلفة، كما أن التها بين السمع والمشاهدة، ويكون الشعر في هذه الحالة قد تخطى عن الخطابة الصرفة، ليتجلى في الكتابة التي تسيء إلى إبداع عالم جديد، لأنها فعل مستمر وعمل دائم واستمرار لنشاط الفكر الإنساني، وشكل من أشكال النداء الإنساني في العالم. وفي رأينا أن الكتابة الشعرية أكسبت الشعر وجودا حقيقيا في العالم» (18).

للقوف على الدلالات التي حملها مفهوم الكتابة إلى الشعر العربي نختار اسمين عملا على تسمية ممارستيهما «كتابة»: أدونيس ومحمد بنيس. نعتدهما للتنظير الذي أرفقاه بشعرهما، ولدقة التفاصيل التي حملتها بياناتها الشعرية ذات الصلة طوال عقود من تاريخ إنجازهما الشعري. وبالأخص مع أدونيس الأسبق

العلاقة التي تربط الذات بالموضوع. تخلى عن اعتبار البيت وحدة شعرية واعتمد البناء النصي، كما تخلى عن اعتبار التفعيلة وحدة إيقاعية، وأعطى الأهمية للإيقاع العام للنص الشعري. كما كفت اللغة فيه أن تكون أداة تعبير، فصارت لازمة مشحونة بتعدد الدلالات التي تولدها، دون أن تستدعي الذاكرة المعاني إلا على سبيل بناء الدلالة وصيرورتها. إنها إبدالات نظرية في مستوى الوعي وأخرى نصية في مستوى الممارسة. والمعرفة بالشعر تتوافق وسعيا أبديا نحو تجاوز الكائن الذي كانه الشعر العربي إلى حدود الشعر المعاصر من أجل إدراك المغاير. تمثله الشاعر العربي الحديث في الكتابة المتحررة من القواعد البيانية والخطابية المتوارثة ومن وإالية الإلقاء والسمع التي يعتمدها الشاعر والمتلقي في آن. ولعل الشاعر العربي وهو يبحث عن مسار كتابته إنما كان يستحضر النموذج السوريالي في «الكتابة الآلية» الذي تبوأ من خلاله الكتابة مركز العناية الإبداعية لما تميزت به من بحث دؤوب عن الرؤى المغايرة، وعن خلخلة السائد ونقض أشكاله في الإبداع الأدبي والشعري بخاصة. ولذلك اعتبرت الكتابة (الشعرية) عند من اعتمدت الدراسة تصوراتهم عملية بناء جمالية مختلفة. متحررة من خلية التعبير، ومن الالتزام بقيم البلاغة الشفهية لفائدة تفكير وأسلوب كاشف عن أسسه المادية والتاريخية في اعتباره فعلا صادرا عن إنسان حر ومتملك لمعنى وجوده. وهو كشاعر يعلمنا رؤية ما لم نتعود

الشعر، جاعلة منه وسيلة لتحقيق التأثير في السامع، إلى ظهور حركة المحدثين التي غيرت طبيعة اللقاء مع الشعر ومع العالم الخارجي، وأظهرت بذلك ثقافة وذوقاً جمالياً جديدين. يقول أدونيس:

«هذا التحول نحو الكتابة، أي نحو تعبير مغاير ولد تحولاً نحو ثقافة جديدة، وتقويم جديد» (20).

وهو تقويم يتأسس على النظر إلى /وبالكتابة باعتبارها:

1- إبداعاً، و«الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم» يتحقق بالخروج «مما كتبناه» من مسافة مضت، لكي ندخل في مسافة تأتي. المفكر الكاتب لا يفكر إذن ولا يكتب إلا إذا كتب وفكر بشكل مغاير لما يعرفه، بحيث تكون كتابته وفكره نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول» (21).

2- ماحية للحدود التي تفصل بين أشكال الكتابة. توجد الكتابة ودرجة الحضور الإبداعي فقط، دون علامات ولا أدراج ولا رفوف تعين معاملها.

3- مستدمية لزمن ثقافي متحرك لا تحكمه العلاقة بالتراث، بل العلاقة «بين الخلاق وفعل الخلق» التي أصبحت مؤسسة لعلاقة جديدة تصنع التراث وتخلقه من جديد، بالبحث عن الإضافة إليه، وشعرياً باعتبار «جوهر القصيدة في اختلافها لا في اشتلافها» (22).

4- إنتاجاً ما دام فعل الإنتاج أهم من الإنتاج ذاته. ومن هنا البحث عن فعل القصيدة وخلقها وليس اكتمالها.

5- وعياً مؤسساً بالثقافة، ومن أجلها. «فيجب أن نكتب ونقرأ فيما

تاريخياً، وشعرياً. فما معنى الكتابة عند أدونيس، والكتابة الجديدة بخاصة؟ وما طرائق تحقيقها؟ وأي دلالة يحملها ارتباط أدونيس الوثيق بالمنطلق التاريخي للثقافة العربية واعتماده في الوقت نفسه على مفهوم صاغته التجربة الغربية حديثاً؟ ما هي إضافة محمد بنيس للمفهوم ولتصوراته؟ وبما تميز عن أدونيس في بيانه الشعري. الأول والثاني؟

(أ) يحاول «بيان الكتابة» (19) لأدونيس، الإجابة عن بعض هذه الأسئلة فيما يصمت عن بعضها الآخر، علماً بأن جل كتابات أدونيس اللاحقة تلهج بمصطلح الكتابة أو بإضافة صفات إليها، الإبداعية، الوظيفية.. مما لا يخلو من دلالة. وما هو البيان ينهض بمجموعة من القضايا المحورية؟

1- مفهوم الخطابة وأثره في الثقافة العربية القديمة.

2- ظهور الكتابة كتمارض مع الخطابة وقيمها.

3- التحول إلى الكتابة بفعل تحولات الحياة العربية.

4- اعتماد القارئ بدل السامع بمجرد الانتقال إلى الكتابة مع حركة المحدثين.

5- تبدل القيم الشعرية مع الكتابة، وظهور علم جمال الكتابة.

6- تحديد ملامح علم جمال الكتابة. وإن تهمنا النقطة الأخيرة بالضبط،

فإننا نلاحظ بأن الوصول إليها استدعى من أدونيس بسطاً تاريخياً وتنظيراً للمراحل الشعرية العربية، وانتقالها من اعتماد الخطابة كإنموذج سحبت البلاغة خصائصه وقيمه على

نعي وعيا أصيلا أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس وإنما هي فيما يتحرك ويؤسس (23). فالثقافة ابتكار وليست استعادة.

6. سؤالا يستهدف الغامض الشعري وغير اليقيني بعدما كانت جوابا. فالمعنى هو نتاج الكتابة وليس العكس.

7. غير معتدة بالشكل كصيغة للكتابة، بل كصفة وجود لها.

8. شعرا يكافح ضد اللغة، يكتشف فيها ولا ينظم، وفعل الاكتشاف محفوف بالمخاطر في عام مجهول وغائب يفتقد فيه الشاعر إلى المعرفة والتخطيط.

قد تدعو هذه التصورات إلى مساءلة إبيستيمولوجية للمنطلقات التي تأسست عليها. بيد أننا نكتفي بالإشارة إلى ما يهم هذه الدراسة من بيان أدونيس كربط الكتابة بعناصر لغوية وتاريخية ومعرفية، واعتباره الشكل فعل خلق دال على فكر وعالم غير متوقع، وأن الكتابة ليست أداة وظيفية بل وجود وكيان يقوم ضد القيم الشعرية الجاهزة وضد الثبات سعيًا منه إلى المتغير الشعري. تصورات قد تكتمل بالملاحظات التالية:

1. يقوم مفهوم أدونيس للكتابة على تصور تاريخي استرجاعي للمشهد الثقافي العام، وليس على تصور الواقع التاريخي. المادي. الذي يشرط الذات بالتاريخ وباللغة والفعل. ومن هنا كان المنجز الشعري القديم سنده الخطري، وليس في تصورات الحداثة وطموحها إلى تrehين الكتابة كفعل بالتاريخ والذات.

2. لا تتأسس الكتابة على مفهوم للحداثة باعتبارها فعلا يمس البنى العلمية والتاريخية والفنية، ولذلك فإنها تتشكل مجردة من الشروط التاريخية، عدا ما قد تركبه من نزوع إلى المسألة والنقد.

3. تتأثت الكتابة بمجموعة من العناصر التي تؤسس الفعل الشعري كممارسة حديثة، وتتمثل هذه العناصر في محو الحدود بين أجناس القول ولا أسبقية المعنى واعتماد القارئ في إنتاج الدلالة واعتبار الشعر فضاء يكون الشكل ذاته بانيا له ودالا من دواله.

لهذه العناصر والتصورات أن تهب الكتابة كما تصور أدونيس خصيصة المغايرة والاختلاف. إذ تنحو جهة المجهول، وإلى حيث تصبح اللغة والفكر (تأسيسا على تصورات من الثقافة العربية القديمة) مجالا للكتابة الجديدة وفضاء لإنتاجها. وهما هي الكتابة بذلك وفيه لصفة التجزئية التي وسمت الحداثة العربية.

ب. بيان الكتابة لمحمد بنيس

للشاعر المغربي محمد بنيس أيضا بيانه عن الكتابة (24). بل إنه لم يتردد في إعادة كتابته سنوات بعد تحرير الأول من مجلة مواقف (25). وكلا العنوانين يضيء مسعى الكتابة لدى محمد بنيس في ضوء المستجد الشعري العربي والمغربي بالخصوص. لقد اختار للبيان الأول أن يكون إعلانا لنهاية بنية الشعر المعاصر في المغرب بما اتصفت به من «سقوط وانتظار» (26) وتدشين مسار

الكتابة بدلا منه، لها «المواجهة والتأسيس».

يقوم البيان على فضاءات عيّنهما ماضي الشعر المغربي وقد تميز إلى منتصف السبعينات بانعدام الفاعلية الإبداعية لغلبة الثقافة الشعبية اللغوية والإيقاعية والبصرية، واخضاعه لشروط تاريخية صار معها شهادة على السياسي ومؤازرا له في خضم العمل الوطني ضد المستعمر.. كما انضافت إليها انقطاع الشعراء عن الممارسة وغياب روح المسألة. لذلك يرفض البيان الشعر المعاصر ويدعو إلى تغيير مسار الكتابة الشعرية بمغامرة السؤال والنقد وتجربة فعل الممارسة، حتى تكون الكتابة مؤشرا عن «رؤية مغايرة» تبدأ ببنيّة النص باختلاف ونقد وبانخراط في التجربة وتنتهي بتحرر الأشياء والإنسان من القوالب والحساسيات التي تقيد إبداعيته. ويأخذ التحرر في مفهوم الكتابة أبعادا تهم مستويات التجربة والممارسة النصية وطريقة اشتغال المخيلة وإحساسها قصد إعادة «إظهار فاعلية الإنسان، والوصول به إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص» (27).

تشرط هذه القواعد الكتابة كفعل، وتحددها في العلاقة مع مجالات اللغة والذات والمجتمع. بل وتجعلها متأثرة بطبيعة توظيفها تاريخيا واجتماعيا كما كان تأثر الشعر العربي دائما بالتحويلات التي طرأت على بنية الكلام فنقلتها من اليديهيّة والارتجال والوضوح إلى بلاغة كتابة مستندة إلى مقومي الزمان والمكان

وإلى تركيب مخصوص قد يعد بدوره إلى جانب ما سبقه مدخلا لقراءة التجارب الشعرية. يقول البيان:

«إن الزمان في الكتابة مضاد لحتمية البداية والنهاية. تقدم له حرية تكسير توحّد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو متاه مغامرتها أنا، ويلعب بها التقطع أو المحو أنا آخر» (28).

أما من حيث المكان، فإن الكتابة تضيف لإيقاعها العلاقة بين الخط والصفحة البيضاء، وتستدعي من الشاعر البحث عن موقع آخر لتحرر الكتابة سواء باستعمال الخط اليدوي أو بمسعى التشخيص لاختراق بنية الكلام والصوت بالخط ضمن قوانين مستحدثة غير مألوفة.

أما من جهة التركيب النحوي فإن الشاعر (الكتابة) يخترق قوانين الكلام اليومي والفكري بسبب بحثه في سؤال الإبداع الذي يعمل على الخروج عن هذه القوانين وعن طبيعة الترابط والتوارد داخل النص. وإذا كان الشعر المعاصر خضوعا للسياق وقوانين الجماعة نحويا، فإن الكتابة أثبت ذلك:

«فالكتابة كقراءة تسعى لتدمير التراتب المنطوي، وتصعد الترابط والتوارد الصوريين، لتشابك الخبر بالإنشاء، النفي بالإثبات، تعيد صوغ توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، تتراح لانتقاء أدوات العطف، تعضد الحذف وترسخه» (29).

يقود هذا التدمير إلى بلاغة مخصوصة بالكتابة. لا تقتصر على

من أسرار المؤلف والمسبقات. ذاك تطلعه¹

3. كما يتعبأ المفهوم بعناصر نظرية آتية من نزوع ماركسي (لازم فترة السبعينات..). ومن اهتمام بعلم النفس يرى الكتابة تجربة فعل انخراط تاريخي عبر الذات واللغة. ممارسة نصية تنتقل من الشفهية إلى الكتابة لتستغل بياض الصفحة من أجل بنية للفضاء، وتحرير للصفحة من الطباعة لاعادتها إلى رعدة الخط اليدوي حتى تحقق العين هي أيضا بهجتها. عبر مساحات الفراغ، وإمكانات التنويع به/ وعلى الصفحة.

1. 2. إبدال طرائق الجمالية الشعرية:

1. 2. 1. فرضية الهدم:

تعين هذا التحديدات على تلمس مشهد الشعر العربي المعاصر وقد انشغل بتعدد واختلاف متونه. لم تعد الممارسة واحدة متماثلة. وما أدركته نازك الملائكة كتجديد للقوالب الإيقاعية صار مع يوسف الخال غير كاف للانتماء إلى الزمن الحديث والشعر الجديد.. ومع أدونيس عائقا دون تحقيق قفزة الرؤيا. فقد أصاب الممارسة والقصيدة بالخصوص قلب/إبدال صار معه مفهوم الشعر مخالفا عما سادت النظرة إليه طوال القرون الماضية. فلأول مرة اهتزت النظرة إلى العلاقة بين الشكل والمضمون بعنفوان أدى إلى تغيير طرائق الكتابة الشعرية وتسمياتها التي بدت قاصرة عن ملاحقة مسعى

اعتماد عناصر اللغة والذات في تجربتها، بل تضيف المجتمع بما هو فاعل في وجود العالم وسيرورته⁽³⁰⁾ شرطا للكتابة وضلعا في ثلاثية شعر عربي معاصر يشهد على تحولات لحظة الهيمنة التي خضع لها المجتمع العربي، في إشكالاته وتناقضاته وقواه المتضاربة.

ب. يتقدم بيان محمد بنيس بإضافة نظرية واضحة إلى المفهوم، فهو يتأسس على معرفة نظرية بالكتابة كممارسة نصية وبلاغة تهدف إلى بناء جمالية مخصصة بالراهن الشعري والثقافي. ويمكن إيجاز الإفادة من بيان محمد بنيس في الملاحظات التالية:

1. إذا كان بيان أدونيس وجد مرجعه في الشعرية العربية القديمة، وانطلاقا من ممارسة شعرية لطالما أقصيت عن مدار التأمل، فإن بيان محمد بنيس يتعبأ نظريا باقتراحات لها من قديم الشعرية العربية كما لها من الاقتراحات النظرية الحديثة. ولعل جعل تحديد المفهوم بعناصر اللغة الذات والمجتمع ما يجعله ضمن أطر الحدأة كما وعنها الشعرية الفرنسية أولا، وتجسدت في الممارسات العربية المعاصرة لاحقا.

2. من فضاء الشعريتين العربية والغربية يستجلب محمد بنيس عناصر بنائه للمفهوم بما يشي بالتعدد والاختلاف الذي يبحث عنهما مجسدين في النص: من جهة الممكنات، والمصادر النظرية والمعرفية الخاصة بالشعر العربي، ومن جهة السعي إلى ممارسة النقد والتحرر

الشواهد الشعرية، بل فقط صلاحياتها كمتن لتمثيل إشكالات الممارسة النصية التي اعترضت مسار الشعر العربي المعاصر كاستلّة النص الشعري في تبينه وخصيصاته، وفي صلته كعمارة بالذات والعالم، أو بالقراءة والعناصر الخارج- نصية. أو لما قد تعرف عليه ذاتها من قضايا يشكل بعضها جانبا من الحوار الشعري بين النظرية النقدية والإنجاز النصي.

وهكذا تقدم التصورات النظرية التي عرضناها في البحث الأول، مختبرا للتقلبات التي تعرض لها فهم وممارسة الشعر في الخمسين سنة الماضية. فقد أفضت تعددية مواقع النظر إلى الشعر إلى اجترار مداخل جديدة لتعريف الشعر وتسميته، سواء باختبار العناصر الأساس المحددة لبناء الممارسة أو باعتماد الممارسات التي نهجها النص متحررا من أشكاله التقليدية، أو باحثا عن أخرى للتغيير والإبدال. ومن الواضح أن هذه المداخل وحتى في اعتبارها النظري، تمثل استراتيجيات نصية اتبعتها الشعراء لوضع ممارساتهم على سكة المختلف، فاستنباط الأشكال العروضية من التقليد الخلي، وهدم لغة التعبير السائدة في الشعر، سواء الرومانسية أو التقليدية البيانية المتوارثة قصد إحلال أخرى، ذات رؤى وتركيب، مجسدة لمعنى الانتقال من الشعرية القديمة إلى أخرى حديثة في بنائها، التخيلية والمرجعية. وذات جمالية أكثر التباسا بمعنى المعاصرة، وحاجيات المجتمع العربي. من هنا،

الشعراء في الإنتماء للزمن الحديث. ولذلك بدت تجارب المتون الثلاثة بدءا من الشعر الحر الذي مثل النهاية النظرية للشعر الرومانسي على خلفية قضية التجديد في القوالب الإيقاعية، ثم الشعر المعاصر الذي لخصت غاياته وحدوده إشارة يوسف الخال إلى «جدار اللغة»، فالكتابة التي سعت لأن تكون مفارقة للبلاغة القديمة التي تحكمت فيها القيم الشفهية الخاصة بالخطابة، وانخراطا معرفيا في مادية الكتابة عبر الذات واللغة والتاريخ.. كل منها أفقا نقديا لسابقه، يسعى إلى بناء وحي وجمالية مضادين، أو على الأقل بمغايرة تتجاوز حدود وعوائق التجارب الشعرية السابقة. ولعل في هذه الحركية التاريخية الباحثة عن الأفق الجمالي المتجدد ما جعل تجاربه مسكونة بحس الزمن: سواء بمحاورة التجارب الشعرية القديمة باستعادة نصوصها أو جعلها أقنعة فنية في الخطابات أو درسا نظريا يهيب فهم بذرة التحديث المستبدة بمفاصل الانتقال بين الأزمنة، أو بالإنصات إلى الممارسات العالمية الحديثة كما مثلت لها أسماء شعراء ك.ت.س. إليوت، وودروث، كيتس، بودلير، ملارمي، سان جون بيرس بيرس، لوتريامون وغيرهم.

قد لا تبغني هذه الدراسة الإحاطة بكامل المشهد الشعري المعاصر، ولكن إلى طرح الإشكالات المحددة بدقة سلفا، ومحاولة إضاءة جوانبها بتصميم واستراتيجية، أي بالتزام الأساسي الذي لا يعنى بالضرورة التوسع في إثارة القضايا وتنويع

فراغ المعطى المعرفي (التاريخي) للشعر العربي، بل نتيجة هدم تعرضت له تصورات الشعر العربي في العصر الحديث، على يد شعراء الرومانسية أولاً، ثم من رواد الشعر الحر ثانياً وليس أخيراً. لقد كان تقويض دعائم التجربة الشعرية (القديمة) يعني أن النموذج اكتمل واستوفى خصائصه ووظائفه، أو أنه بلغ حال الأزمة والعجز عن الاستمرارية ضمن ذات الشروط التي أصبحت متجاوزة موضوعياً. نعين العناصر الأولى لفرضية الهدم التي مارسها الشعر العربي المعاصر في الملاحظات التالية:

١- تأسست كل نظريات الشعر الحديث ومن بينها المعاصر على فرضية الهدم التي جاءت بها الممارسات والرؤى النقدية التي صاحبت الشعر العربي في العصر الحديث. منذ البارودي إلى أدونيس، مروراً بحافظ إبراهيم والشابي وجبران، وبنازك الملائكة ويوسف الخال ومحمد بنيس وغيرهم كثير.. ممن كانت تجاربهم دالة نظرياً ونصياً على مسعى بناء شعرية مغايرة. من خلال الإبدالات النصية وهي تمس إيقساع الخطابات في بنياتها اللسانية والتصويرية كما مورست عبر الحقب والعقود.. وتجد فرضية الهدم حجتها فيما حاوله الشعراء المعاصرون من تغيير الأنساق اللسانية للنص الشعري وإلغاء سيادة الأشكال المسبقة بما انعكس في النص كإبطال لمبدأ الانسجام وكرس القطيعة مع الطرائق المألوفة لصياغة وفهم الشعر كما

نهج الشاعر دور الأفق والكاشف للهواجس الدفينة للإنسان العربي الذي تبدلت أوضاعه وذايقته المترددة بين رغبة استدامة تملك الأشكال القديمة والحزن إلى نماذجها المفقدة، وبين العجز عن تقبل الأشكال الشعرية الجديدة، ومقاومتها بوهم الاستناد إلى الماضي، أو بحجة تغرب الشاعر المعاصر، أو بتهم ليس الغموض أولاً ولا آخرها. فيما يمكن لمتفحص الخطابات النقدية ذات الصلة بمراجعة متغيرات الشعر العربي الحديث أن يلحظ بيسر وجود محاورة دائية بين دعاة وراقضي التجربة المعاصرة منذ أن بدأت مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، ومحاولة الداعين له توفير الحجج النظرية والتاريخية للشعر الجديد لما يمثله من مرحلة متطورة في تاريخ الشعر العربي التقليدي، واعتبارهم خطابات المعاصرة تجارب شعرية حقيقية لا تقل جمالية عن باقي الشعر الإنساني، وعن نصوص الشعر العربي القديم بخاصة.

والحال أن هذه الخطابات النقدية فيما أضاعت جوانب الممارسات والتجارب الشعرية خلخلت يقينيات الأشكال التقليدية المتوارثة، وأعادت صوغ العلاقة مع التراث الشعري العربي، ومع الشعر الغربي كما عملت على التعريف بجمالية مغايرة كان الشعر العربي أثناء ذلك يستكشفها عبر النصوص واختلاف التجارب والاتجاهات التي أعادت تسمية الشعر العربي من مواقع تاريخية ونظرية مخصصة به. غير أن إعادة التسمية هذه لم تنبثق عن

سار عليها الأنموذج الشعري القديم.
2. إلى هدم الشكل الفني الأساس للشعر العربي (وهو من المعيار العسروضي) وسن قديم جديدة لتصوره بالنص الشعري المعاصر، ينضاف قلب الرؤية الجمالية إلى الشعر ووظيفته في المجتمع والثقافة العربيين. فقد كفت العلاقة بالشعر من أن تكون سلبية، بل صارت مدعاة تفاعل بين الشاعر ولغته، وبين النص وقرائه. وبينهما وبين الأنساق اللغوية والشعرية التي يلتقيان فيها. الأول كفاءة إبداعية في اللغة، والثاني استعداداً مؤهلاً للتجاوب مع النص ومؤثراته.

3. إبدال موقع / المرجعية في النظر إلى الشعر. فإلى المفهوم القديم للقصيدة زيدت مصطلحات جديدة ذات مفاهيم النص والخطاب... وهي لا تعني بحال من الأحوال إبدال اسم بآخر لنفس موضوع التسمية، بل وبالأساس إبدالاً نوعياً لممارسة الشعر التي تخلت عن أحادية تصورها للممارسة ضمن (أوب..) القصيدة التي هي «متوالية عدد من الأبيات»، في أقل اعتبار، أو بناء فنياً من أبيات ذات غرض أو أكثر انتظمت في بنائها بعمود الشعر الذي تختصر الإشارة إليه مجموع الخصائص الفنية التي تسودها العرب في قصائدهم في الاعتبار الأقصى.

4. بإبدال القصيدة ظهرت تسميات جديدة للأنساق اللغوية الفنية تعتمد معايير وجاهزية المفاهيم الإجرائية في قبولها للتحديد والتعيين والتأطير كالنص والخطاب والتجربة.. يتضمن القول بالنص بدل القصيدة هدماً آخر

يمس الوحدة المكونة للشعر (التي لم تكنها القصيدة) وهي البيت الشعري الذي تخلى عن مكانته المفهوم النص الأكثر إجرائية في محل الكتابات النظرية النقدية.

5. جسدت الكتابة أجلى تجربة شعرية في مراجعة ونقض أسس التصور التقليدي (البلاغي والمعياري) للشعر العربي. فبعد الشفاهية التي نقلت وعي الشعراء من حال الاعتداد بالذاكرة وقوالب التكرار، أصبح الشعر متحرراً بكتابته من أفق التوقع وأقرب إلى ممارسة التفكير الشعري في حركة الذات أمام الموضوعات التي تعرض لها. فالكتابة تدوين للنص في التاريخ. خارج (الكاتب) الشاعر وداخل السياق التاريخي والسياسي الذي تفرضه اللغة على مستعملها الذين يجعلونها موضوعاً للفعل والتفاعل. أليست الكتابة (أبدية) في التخييل الإنساني أجمع مادام نصها غير قابل للمحو ولا النسيان كما قد يشير إلى ذلك تاويل واقعة إحراق الكتب والمكتبات نوعاً من رفض كتابة (الباطل في تصور الحارق) تأبى أن تتلاشى أو تنسى كما هو عليه حال النصوص الشفاهية المتداولة رواية. فالكتابة حتى في بطلانها أبقي من الزمن!

6. من هذا الأفق أيضاً تنفتح التجربة الشعرية الحديثة في الكتابة على الأنا الفردية، لتحولها إلى ذات واعية بوضعها الاعتباري في فعل الكتابة الذي يقتضيها (أنا مخصوصة بالنص) ويدفعها لأن تحيا تجربتها الذاتية. ومن هنا تضاعفت علامات الأنا عند الشاعر المعاصر وأصبحت نصوصه

جماليات الشعر العربي في العصر الحديث إلا في ضوء المقارنة مع ما التزمته القصيدة القديمة من قيم جمالية وطرائق في بناء عمود الشعر الذي كان حدوده المرزوقي، والذي اختزل جماع التصورات الشعرية المفسرة لجمالية القصيدة القديمة في مطابقة تصويرها الفني للواقع المحسوس (المشابهة، أسبقية المعنى وتقريريته...) وخضوعها لإطار إيقاعي منتظم (الوزن العروضي المقنن). وتصورها كبناء من أبيات دالة بمفردها وصور فنية (تشبيهات، استعارات، مجازات...) هي سدى المعنى الذي يعمل على خدمة غرض القصيدة بتوالي عناصره المنطقية والدالية. فقد خرق الشعر الحديث (مع الرومانسية ومنذ الشابي وجبران أولاً) ثم الشعر المعاصر دعائم هذه الجمالية تباعاً. فنقل تصويره للمعنى من اعتباره مكتملاً، وصفاً لمعطى سابق، إلى جعله الكلمات أدلة على الأفكار الشعرية وباعثة لإيحاءات تلزم المعرفة الشعرية المتحررة من عقد المطابقة مع الأشياء أو الصور الموضوعية بالضرورة. ولذلك أصبحت اللغة «وسيلة للتعبير والخلق، موسيقاه وألوانه وفكره ومادته التي سوي منها كائناً ذا ملامح وسمات... لغة الشعراء إذ أن هي الإطار العام الشعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار وطريقة بنائه، وتجربته الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية» (31).

فالتجربة في الشعر المعاصر

متمركزة حول الأنا (بمعناها الأنطولوجي الكامل، وليست كصوت فردي يمدح أو يطرب ويغني للجماعة أو السامع... وفق قيم البلاغة الشفاهية) بكل تجلياتها وأبعادها: الفردية والجماعية، الذاتية والنفسية، التاريخية والاجتماعية. بل وأصبحت ذات إيقاع متعدد يتعدد الرؤى تارة، وبانكسارات الأحلام التي نثرها شظايا تارة أخرى. عبر طرائق وتقنيات اتبعها لكتابة شعره المعاصر كالفنّان ولعبة المرايا مما تعكسه النصوص، ولا يمكن لغير القراءة من استجماع مشاهدته وبناء دلاليته وخطاباته.

7. تؤشّر هذه الملاحظات على جمالية مغايرة نص عليها الخطاب النقدي والشعري المعاصر. لم يكتسبها الشعر من الانفتاح على التجارب الغربية، بل بالأساس من ملاحظة حالة العجز التي صار عليها التعبير الجمالي (الشعر) في اللغة العربية الحديثة، بدءاً من جبران (في صرخته الشهيرة لكم لغتكم ولي لغتي) والشابي، إلى أحدث أسماء الشعر وهي تكتب لغتها دليلاً إلى الشعر. مع الشعر الحر حيث بدأت مغايرة القوالب العروضية وتغيير اللغة، والتي لم تنرسخ جمالياتها إلا باقترابها من اليومي والحياتي في الشعر المعاصر وفي الكتابة حيث تبوّأت الذات الشعرية عبرها مركزية انفتحتها في تاريخ الشعر العربي.

2.2.1. التجربة المغايرة:

وقد لا نتبين معنى هذه الإبدالات النصسية والنظرية. في تصور

مخصوص بالذات والمجتمع العربيين في الزمن الراهن. بل ولربما صنفت المغامرة الشعرية الحديثة إلى اتجاهات جمالية أولت بها تجارب الشعراء مع اللغة أو الإيقاع، الرمز أو الرؤى وهم يستندون إلى مرجعية أو عنصر أو بعد معرفي أو نظري دون آخر.. فالجمالية اتجاهات وطرائق كما نصت على ذلك المراجعات التي نختار من نماذجها ما يسمح بتبين طرائق البحث عن جمالية الشعر العربي المعاصر، كما بدت في الخطاب النقدي عند كل من «عبد الحميد جيدة» و«صلاح فضل» ممن اختارتهم الدراسة لإجرائية عملها.

3.2.1 - عبد الحميد جيدة وجماليات اللغة:

قدم عبد الحميد جيدة جردا مختصرا لأهم العناصر الجمالية في الشعر المعاصر، كما حددها الشعراء والنقاد المعاصرون، انطلاقا من مفهوم التجربة التي عيها في تغيرات طرأت على:

١ - «اللغة الشعرية» التي كفت عن أن تكون لغة تعبير، وأصبح لكل كلمة فيها أثر في الدلالة والمعنى، بل وصارت الألفاظ بالإضافة إلى كونها معبر الأحاسيس بعدا من أبعادها المجسدة في الصياغة الفنية. وهي تمثل إلى ذلك عالم الشاعر الذي يفرغها من معناها الموروث دون أن تقطع معه، ويهيئها متجددة للمستقبل في الاحتمالات التي تحبل بها. وتصبح اللغة الشعرية في ضوء عناصرها ذات خصائص فنية تمتلكها

اختبار لمعنى وتصور اللغة الشعرية والانتقال بها من حد المباشرة والتعبيرية إلى الانفتاح على مغامرة التجريب ومخاطرة الخروج على الأنساق التجريدية والنظرية وطرائق القول الشعري كما تمثلتها القصيدة القديمة. فلخيال وظيفة أخرى غير عقد التشبيهات وتقريب البعيد وهي ابتداء علاقات جديدة بين الأشياء قصد اختراق سجع المظاهر السطحية وتجسيدها كيانا إيقاعيا ينضج بالصور المتعددة في طبيعتها وأصولها، والمختلفة تركيبا وهدفًا.

3.2.3 - الشعرية العربية والخطاب المعاصر:

ليست الأبحاث التي استهدفت جماليات الشعر المعاصر قليلة العدد. ففي كل دعوة صدرت عن رواده التمس خطاب الدفاع عن تجاربه الحديثة أمام المتحفظين والرافضين باستجلاء لخصائصه النوعية. إيقاعا وبلاغة في مرحلة أولى، ومكانا نصيا وتركيبا في مرحلة لاحقة. في هذا السياق ترسخت نظريات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ويوسف الخال ثم أدونيس شعراء بادئين للتجارب وباحثين عن طرائق جديدة لممارساتهم.. كما اشتهرت كتابات عز الدين إسماعيل وغالي شكري وإحسان عباس مراجعين بالدرس والنقد حداثة الشعر العربي كما تجسدت في الإبداعات التي نقلت «القصيدة» العربية إلى «نص» متعدد العناصر والطرائق الفنية وبأنه «خطاب»

ممهدا به القول النظري في اتجاهات وبلاغة الخطاب وعلم النص... وبعد استعراضه لتجليات الإدراك الجمالي للإبداع الأدبي مع حصول «علم الفلسفة» إلى «فلسفة العلم» بما أكسب مصطلح علم الجمال وجأته إبان نهاية البلاغة التقليدية، إذ بدأ وكأنه يتابع مشروعه ومفهوم المحاكاة بمفهوم مشتق هو الانعكاس.

وإذا كانت القفزة الجمالية - إن صح التعبير - لم تحدث إلا على يد كروتشه حوالي 1902، بدعوته إلى تماهي الفن والتعبير والذي اعتبر أن لا وجود (لشكل مجازي وكل شيء حقيقة، ومن هنا يوجد الجمال. إذ أن الجمال ليس سوى القيمة المحددة للتعبير» كما أن كروتشه لم يفرق بين «التعبير الناجح الجميل وجوهر التعبير ذاته. لأنه لا يوجد إلا بقدر ما يحقق من قيمة جمالية» (34). لقد كان لالتباس المبادئ العامة لعلم الجمال بتصورات الفن نتيجة احتواء علم الجمال للفن، وابتداع إجراءات تحليلية تتناول الفن باعتباره شكلا «ولا شيء سوى شكل الشكل» (35) كما كان لذلك أثره البالغ على الدراسات الشعرية اللاحقة وتبني الشعاعيين له. فياكوبسون باعتماده قوله «الشعر نوع من اللغة» في أكثر من صيغة جعل الشعرية تركز «على الطابع اللغوي للشعر (بما يضع الأساس لمجال كفاءة اللغة لإبراز الأبنية الخاصة المتمثلة في الشعر» (36).

وعلى قصور تعريف ياكوبسون السابق للشعر، مادام الشعر يتجاوز كونه مجرد لغة إلى تملك خواص الأدبية من خارج اللغة فقد أفاد

في «أثر التجربة: أي أن اللغة الشعرية تنقل أثر التجربة ويتولد عن هذا أن اللغة الشعرية تتغير من الداخل والخارج، يتغير التعبير الشعري والعلاقات اللغوية القديمة. وتظهر خصائص جديدة للغة الشعرية منها: أ. سيمياء اللغة.

ب. عبث باللغة في اللغة (الاشتقاقات الجديدة).

ج. الرموز الباطنية والأسطورية والرياضية. (لتفتت الصياغات الفنية القديمة الثابتة).

د. التجريد وتجريد التجريد اللغوي.

وينتج عن هذه العناصر شكل جديد للتعبير الشعري وللقصيدة ولغة الشعرية، ويصبح بذلك الشعر فعلا كتابيا لا فعلا خطابيا» (32).

ويضيف إلى هذه العناصر ما لاحظته من جمالية «الكتابة الشعرية». وحتى وهو لا يعتمد غير رسم وطباعة الشعر على الصفحة في مشهدياته، تبقى بعض ملاحظات عبد الحميد جيدة دالة على وعي مادي بالكتابة التي دفعت بمتلقي الشعر إلى المشاركة في تجسيد الإبداعية بإيقاظ كلمات الكتابة «التي هي مدد، ومستقبل في طريقه للتحقق والتطور... ومشروع مستقبلي بين الكاتب والقارئ» (33).

2.3-2. صلاح فضل وجماليات الخطاب؛

ومن جهته خص صلاح فضل تحولات الجمالية بدرس مركز في كتابه «بلاغة الخطاب وعلم النص»

النظري للمعرفة بالنص وتأويله من المنظور التاريخي إلى الجمالي وما فتحة مفهوم الأفق أمام الدرس الشعري من آفاق غنية بالمفاهيم والعمليات بقوله:

«يصبح مفهوم الأفق أساسا في علم التأويل الفلسفي والأدبي والتاريخي، من حيث هو مسألة فهم المختلف مقابل غيرية أفق التجربة الماضية والتجربة الحاضرة. وكذلك تقابل غيرية العالم الخاص وعالم ثقافي آخر. ومن حيث مسألة التجربة الجمالية في لحظة بناء أفق الانتظار الذي تولده قراءة عمل أدبي عند القارئ المعاصر كما عند القارئ اللاحق. ومن حيث مسألة التناص.. مقابل السؤال حول وظيفة النصوص الأخرى الحاضرة هي أيضا في أفق العمل الأدبي والتي تكتسب معنى جديدا بهذا الانتقال» (39).

وفي دراسته المنشورة سنة 1994 نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر التي تنطلق من ضرورة ربط المعرفة التجريبية من النصوص ذاتها بإطار نظري نوعي، (40) يسمح بمقاربة «جميع الأساليب الشعرية.. في قراءة حميمة منظمة تتعرف على المكونات والملاحم الفارقة لتقيس مدى فعاليتها الوظيفية في تحقيق إنجازها الجمالي» (41) يتقدم البحث خطوة إجرائية واضحة في مجال الشعر المعاصر، بالربط بين فكرتي التعبير والتوصيل المحددة لأنماط الفهم الشعري، ودرجة الشعرية. يقول صلاح فضل:

«يبدو أن الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل هو الأداة المنهجية التي

البحوث الجمالية في الأدب بأن فتح الباب أمام ظهور «تأويل النصوص» عبر أليات القراءة والتلقي التي شكلت مفصلا نقل العمل بالنظرية الجمالية من حصر اعتدادها باللغة والبلاغة إلى مستوى أكثر إجرائية. فقد يسرت مفاهيم التأويل ومراحل: الفهم والتفسير والتطبيق، السبيل إلى مفارقة النماذج التاريخية في الدرس وبلوغ فعل القراءة التلقي مستوى مفهوم النظري والإجرائي المساعد على اكتناه النص وفهمه، وبالعودة إلى ما كان كتبه صلاح فضل في «نظرية البنائية في النقد الأدبي» نتميز تصورا عن هذه الأبنية في معالجته للمظهرين الدلالي والجمالي للشعر حيث اعتبر الرسالة الشعرية حصيلة لغة خاصة وشكل صالحت يرتبطان بظاهرة إعلامية ملموسة» (37) بهما نتلقى الرسالة جماليا. ويضيف موضحا تجلي المظهرين قوله:

«المظهر الدلالي يعتبر الرسالة نتيجة لمجموعة من العناصر المتجمعة طبقا لبعض احتمالات الظهور المستخلصة من قائمة توزيع الرموز العامة وقوانينها التي تصلح لأن يتعرف عليها أفراد جماعة إنسانية تحدد لها اللغة أو الاصطلاح. أما المظهر الجمالي فهو على العكس من ذلك يعتمد على تنويعات لم تقعد ولم تقن في مجموعة من الألعاب التي تقوم بها الرسالة بحرية كافية في استخدام هذه الرموز، على شرط أن يتم الاعتراف بهذه التنويعات وتقبلها بشكل أو بآخر» (38).

ويبين صلاح فضل الانتقال

ولذلك يمثل النص لدى صلاح فضل تجربة شعرية ذات طابع بنيوي مركب وفق أساليب خاصة، تتوزع إلى أساليب تجريدية وتعبيرية.

وإذا كانت جمالية التجريدي تعين في ضوء عناصر النص ودرجة التعلق بدرجة الإيقاع والنحوية وتكتيفهما، فإن جماليته التعبيرية تأتي مباشرة بعد المؤشرات اللغوية النصية في سلم القيم الجمالية لتحقيق «التوهم التمثيلي للأدب وتركيبه الرمزي التخيلي باعتباره من صميم التجليات الشعرية الناجمة عن توظيف الخطاب الأدبي» (45) أو الذي تنتج «أشكال اللغة الأدبية المؤسبة بلون من المعاشية غير المباشرة أو المعهودة، حيث تقدم نوعاً من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبرة، وتفعيل معقول لأليات التوازن والاستعارة والترميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة في مستوياتها العديدة التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية، لكنها تظل تعبيرية الحقيقة المكونة، المعطاة في الصيغ اللغوية، والصانعة لتجربة متماسكة خلاقة» (46).

تفيد هذه التوضيحات النظرية والإجرائية صلاح فضل في ملاحظة تقلص الأساليب التعبيرية في الشعر المعاصر، وزيادة درجة تجريديته حتى الإغراب، لتفجر طاقته الإيحائية البعيدة والتباس طرقه وانتقال النظرة إلى الجمالية إلى مسألة فردية وتجريبية للشاعر، دون القارئ. كما تفيد فرضية بحثه في موضوع جمالية الشعر المعاصر التي حددها في ضوء درجات القيم الشعرية التي

تجعلنا نعتبر «فهم التعبيرات الشعرية» حينئذ مناط التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية وهي تقوم بوظائفها الديناميكية في تكوين الأدلة الشعرية» (42).

تخلق هذه التوزيعات مسارات للتأويل الجمالي لدى المتلقي أو القارئ الذي صار مشاركاً الشاعر في «خلق القصيدة» المنتظمة بنياتها باعتماد «فروض القراءة» ولذلك عُد تواصل القصيدة أيضاً من مظاهر الشعرية يتدرج مستويات (كما التعبير بحسب علاقته بالفهم، مع أن «الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلية» وهي تحتاج من أجل ذلك إلى «إبراز الأعراف الجديدة في نظريات الفن» واتفاق المشاركين في عمليات التواصل الجمالي على فرضية .. (الاستعداد) لهجر الأعراف الجمالية القديمة والعمل طبقاً لمنظومة القيم والمعايير الدلالية التي أصبحت تعتبر جمالية في المواقف التواصلية الجديدة» (43).

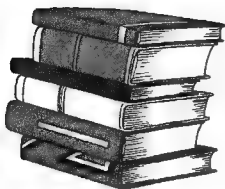
غير أن البنيات الجمالية لا تدرك في الشعر المعاصر بالدرجة نفسها. إذ تتميز المعرفة بتقدم «التعرف العلمي على الأبنية المادية اللغوية للنص الأدبي مقابل تواضعها إزاء الأبعاد التصويرية التخيلية والجمالية المكونة للنص» (44) ولذلك يقترح صلاح فضل انطلاقاً من فكرته «سما لدرجات الشعرية» يصوغها عبر مقولات الإيقاع، النحوية، الكثافة، التشئت، التجريد. قد تسع لتحليل وحداث النص الشعري المعاصر المتميزة بالانعدام الروابط وبدرجة عالية من التشئت.

الوجود بالأصوات والرؤى
المبهمة (47).

يعود الاهتمام بدراسة صلاح
فضل لما تقدمه من مداخل إجرائية
للتعرف على جماليات الشعر العربي
المعاصر. بالخصوص في تصويره
للغة الشعر في تعددها واختلاف
الأساليب اللسانية التي ترد عليها.
ورغم أنها لا تتطابق كلياً مع
تصورات شعرية الإيقاع في تناول
الممارسة الشعرية، ولا تناقضها في
الوقت ذاته، فإن الخطاب الشعري
المعاصر يبدو من خلالها أكثر من لغة
مخصصة بأساليب معينة، بل رهانا
على إبدال العلاقات بين الفردي
والمجتمعي، الإنسان واللغة، من
منظور مساهمة الأدب والشعر في
تغيير طرائق التعبير والرؤى، وإنشاء
ذوات وممارسات جمالية قمينة
برهانات ومعنى النص والخطاب
الذي استصفاه المجتمع لتاريخه.

تسمح بملاحظة تميز الأساليب
الشعرية المعاصرة فيما بين «أسلوب
حسي» على درجة من الإيقاع
والنحوية، وضعف في كثافته
النوعية، و«أسلوب حيوي»
يتمثل التجربة المعيشة المباشرة
بدفق الإيقاع الداخلي وتكثيف
وتنوع النص مع استعمال
الأقنعة والأساطير.. و«أسلوب
درامي» تتداخل فيه الأصوات
والمستويات اللغوية في كثافة
وحوارية، ثم «الأسلوب الرؤيوي»
الذي يستغل الأمثلة والرموز
لمضاعفة درجة كثافته وتناقضه مع
النحوية.. كما في انقسام مجموعة
الأساليب التجريدية إلى «تجريد
كوني» تتضاءل فيه درجات الإيقاع
والنحوية وتزايد الكثافة والتشتت
ومسعى استيعاب التجربة الوجودية
والكونية. ثم إلى «تجريد إشراقي»
صوفي ميثافيزيقي تمتزج فيه معالم

24. محمد بنيس، حداثـة السؤال، المركز الثقافي العربي، البيضا، دار التنوير، بيروت 1983، ص 9. وكان البيان صدر بالثقافة الجديدة، ع 19، سنة 1981.
25. را. محمد بنيس، الكتابة وتجليد الماء، مواقف ع 63، 1991 ص.
26. محمد بنيس، حداثـة السؤال، م. س. ص 17.
27. المرجع السابق، ص 24.
28. المرجع السابق، ص 28.
29. المرجع السابق، ص 34.
30. المرجع السابق، ص 40.
31. المرجع السابق، ص 65.
32. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، م. س. ص 342-341.
33. المرجع السابق، ص 350.
34. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، س. عالم المعرفة، الكويت 1992، ص 45.
35. المرجع السابق، ص 48.
36. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
37. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، ط 3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص 393.
38. المرجع السابق، ص 393-394.
39. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، م. س. ص 51.
40. صلاح فضل، نحو تصور كلي لاساليب الشعر العربي المعاصر، عالم الفكر، ص 22، ع 3، 4، يناير-ابريل 1994، ص 68.
41. المرجع السابق، ص 70.
42. المرجع السابق، ص 72.
43. المرجع السابق، ص 74.
44. المرجع السابق، ص 76.
45. المرجع السابق، ص 86.
46. المرجع السابق، ص 86-87.
47. المرجع السابق، ص 90-91.
- 1- Gaston Bachelard; Formation de l'esprit scientifique; Ed. 1972; pp.U.F 13.
2. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 6، 1981، ص 69.
3. المرجع السابق، ص 38.
4. المرجع السابق، ص 39.
5. المرجع السابق، ص 56.
6. المرجع السابق، ص 63.
7. يوسف الخال، الحداثـة في الشعر، دار الطليعة، بيروت 1978، ص 50-53.
8. المرجع السابق، ص 14-15.
9. المرجع السابق، ص 5.
10. المرجع السابق، ص 6.
11. المرجع السابق، ص 17.
12. المرجع السابق، ص 81.
13. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط 3، بيروت 1983 ص 9.
14. المرجع السابق، ص 10.
15. را. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، الشعر المعاصر، ص 42-43.
16. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م. س. ص 55.
17. المرجع السابق، ص 57.
18. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت 1980، ص 349.
19. أصدر أدونيس أول بيان له بفكرة الكتابة بعنوان «الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف» صيف سنة 1955 بمجلة «شعر»، وأعاد نشره بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث» سنة 1959، را. زمن الشعر، م. س. ص 9.
20. الثابت والمتحول، بحث في الإبداع عند العرب، ج 3، صدمة الحداثـة و ط 4، دار العودة، بيروت 1983، ص 309.
21. المرجع السابق، ص 310.
22. المرجع السابق، ص 313.
23. المرجع السابق، الصفحة ذاتها.



قراءة في فكر

أندرياش حموري

حول القصيدة العربية في كتابه

On the Art of Medieval Arabic Literature

د. إبراهيم أحمد ملحم

جامعة الإمارات العربية المتحدة - العين

Abstract

This paper deals with the views of the orientalist Andras Hamori about the Arabic poem in his book On the Art of Medieval Arabic Literature in which he expresses his perspectives on the following issues: The allegation in the pre-Islamic verse, the tradition and the structure of the Arabic poem as well as elegy, heroism, wine, blamers and platonic love.

The paper attempts to deal with and discuss the above-

ملخص

يتناول هذا البحث آراء المستشرق أندرياش حموري حول القصيدة العربية في كتابه «عن فن الأدب العربي في العصر الوسيط».

وقد عرض رؤيته للقضايا التالية: الانتحال في الشعر الجاهلي، وتقاليد القصيدة العربية، وبنية القصيدة، والطلل، والبطولة، والخمر، والعاذل، والحب العذري.

لقد حاولت الدراسة أن تعرض هذه القضايا وتناقشها، مبينة أصولها، وتأثيراتها في الدراسات العربية الحديثة.

نحلت بشكل بارع، لتؤكد كثيرا من مظاهر الشعر الجاهلي(3).

إن المنطلقات التي استند إليها المؤلف لمعالجة «الموثوقية» في الشعر الجاهلي، جاءت في أعمال عدد من المستشرقين(4). وتبدو مسألة «المشفاهة» Oral Composition جليلة لدى «مرجليوث» في دراسته «نشأة الشعر العربي»، وتبدو مسألة الطعن في مصداقية «المعلقات» جليلة أيضا، في دراسة «نولدك» التي عنوانها «من تاريخ الشعر العربي القديم ونقده»(5).

وقد بحث «حموري» في دراسته قضية «التكرار وتقاليذ القصيدة العربية»، لكنه لم ينس دور المبدع فيها. يقول: «في تحدث الشعراء بشكل مؤكد عن نموذج من ممارسات يشاركون فيها، أصبح شعرهم تجسيدا لتجربة شاركوا في تفاصيلها، وأكثرها تجارب متكررة، لكن التعبيرات الفردية كانت محفوظة من خلال انتمائها، وعودتها إلى قاعدة مشتركة. القاعدة المشتركة ليست مزاجا تقليديا، أو بياناً مشتركاً، إنها كتلة حوادث خاصة، يحاول الشاعر أن ينتمي إليها»(6) والشاعر المفرد له حرية من الاختيار، لكن مجموعة أقواله تحفظ من خلال أصولها، أو أرضيتها العامة، وهي ليست مجازاً تقريرياً، إنها المخزون العام الذي يرتد إليه شاعر بعد شاعر(7).

التقاليذ الفنية للقصيدة العربية - كما يؤكد «حموري» - لم تلغ موهبة الشاعر الفردية، بل أبقت له حرية كافية لتوظيف المخزون الثقافي

mentioned issues, showing their origins and effects on the recent Arabic studies.

تعد دراسة حموري Hamori هذه من بواكير الدراسات الأجنبية التي تناولت القصيدة العربية بالتحليل، بغية الكشف عن مضمونها الفكري، وبنيتها التي خضعت للرمز والمنطق وليس للتتابع السردى؛ فقد ظهرت الطبعة الأولى من الكتاب في الولايات المتحدة عام 1973م. وهي بهذه الصورة شكلت مادة أساسية لكل من يتصدى لدراسة الشعر العربي القديم، وعلى وجه الخصوص الدارس الأجنبي.

يستهل حموري دراسته بالخوض في قضية «الشعر الجاهلي المنحول» Allegedly Pre-Islamic Verse حيث يرى أن القصائد كانت تنقل شفاهاً، ومن المؤكد ضياع طائفة كبرى من هذه المادة، أو أنها استوعبت في أعمال الشعراء اللاحقين(1)، فمن المغربي قبول المؤلفات التي تنسجم مضامينها مع ما تعرفه عن بيئة الشاعر، ورفض الأشعار التي تبهج المعجبين، لكننا لن نكون متأكدين تماماً من صحتها، ومهما كانت الاختلافات التي أوهم بها جامعو القرن الثامن جمهورهم، فلن من المستحيل عليهم أن ينتجوا شعرا يختلف في خصائصه عن شعر زمنهم دون الاستناد إلى مادة وثائقية معقولة يحتفظون بها في حوزتهم(2). وأما «المعلقات» فإنها ليست على الأصح أعمالاً جاهلية، إذ

إلى المشافهة - Oral Composition (12)، لكن «حموري» يرى أننا حتى نكون مطمئنين، فإن حقيقة كوننا نتعامل مع تقاليد شفوية لا تزودنا بالتفسير الكافي (13).

أما في تناوله لبنية القصيدة العربية في شعر ما قبل الإسلام، فيقسم الشعر موضوعياً إلى مجموعتين: «أشعار تركّز على موضوع واحد، وأخرى تجمع عدداً من الموضوعات المتباينة ظاهرياً، والمترابطة بطريقة فضفاضة.

القصيدة المعقدة في العادة لها عادات معينة، تصويرية، قابلة للتنبؤ أكثر من تلك البسيطة. القصيدة البسيطة غالباً ما تشير إلى حوادث محددة، أو تسردها» (14)، ويمكن ملاحظة أن القصائد المركبة - إلا إذا كانت من قصائد الرثاء - تبدأ بمقطع طليل تستعاد فيه ذكرى حب محط (15).

إن تقسيم شعر ما قبل الإسلام، من حيث البنية إلى قسمين: الأول - القصيدة ذات الغرض الواحد، والثاني القصيدة ذات الأغراض المتعددة، يعني بعبارة أخرى البنية وحيدة الشريحة، والبنية متعددة الشرائح، حسب تقسيم كمال أبو ديب (16).

وتحدد ملامح القصيدة «المركبة» استناداً إلى رؤية ابن قتيبة (17)، حيث يطرح «حموري» السؤالين التاليين، قبل الدخول في وصف بنية القصيدة: «هل من قبيل المصادفة أن تؤسس هذه الأجزاء عناصر معيارية للقصيدة؟ وهل ينبغي علينا أن نفترض أن قائمة المواد للقصيدة المؤلفة قد تطورت بناء على موتيفات

المشترك. وقد بحث هذه الفكرة بالشعر بصورة عامة «إليوت Eliot في دراسته «التراث والموهبة الفردية» فرأى أن الشاعر لا يحقق قيمته الكاملة بنفسه، وإنما تترتب قيمته على أساس علاقته بالسلف؛ ذلك أن فكره حيّز يلتقط ويخزن ما لا يحصر من المشاعر والعبارات والصور، والتي تبقى هناك إلى أن تلتقي معاً جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكون مركباً شعرياً جديداً (8).

وقريباً من توجه «إليوت» و«حموري» ذهبت «ريتا عوض» في دراستها «بنية القصيدة الجاهلية» إذ رأت أن الشعراء يعودون إلى تقاليد معينة في المديح، وفي الرثاء، وفي الهجاء، وفي الغزل، فتكتسب مجموعة القصائد التي تستلهم التقاليد نفسها شخصية خاصة بها (9)؛ فالشاعر لا يشبّه المرأة بالغزال مثلاً، لوجود شبه حقيقي أو متوهم بينهما، بل لأن أعرافاً مترسخة في ثقافته تقوده إلى هذا التشبيه، وهذه الأعراف تتحول إلى تقاليد شعرية تحقق ترابط الأعمال الفنية، وتجعل منها تراثاً (10).

وفي ضوء فكرة التقاليد الفنية، يفهم «حموري» تكرار القوالب الشعرية في قصائد قيلت بعد الإسلام، والتي تعود أصولها إلى ما قبل الإسلام، خاصة في النسب، ومشاهد الشرب / الخمرة (11). وقد حاول «جيمس مونرو» - James Monroe - اعتماد هذه التكرارية في الشعر الجاهلي لدراسة الموثوقية استناداً

والتقاء دلالاتها عبر النصوص، خصائص تسبغ على الصورة فنياتها ورمزياتها وتجعل التراث الأدبي نظاماً، يدرك العمل الفرد والصورة المحددة بالعودة إلى أصوله وشروطه» (21).

وهذا النمط من دراسة البنية، يطرح منهجاً للتفكير يقرر إلى حد بعيد الانطباع الذي يخلفه النص الشعري في العقل. يقوم هذا الانطباع أساساً على تلقي التتابع المنطقي لبنية النص، وهو ما يؤكد المؤلف في قوله «تجمع عدداً من الموضوعات المتباعدة ظاهرياً، والمتراصة بطريقة فضفاضة» وفي طرحه فكرة أن القصيدة «تطورت بناءً على موتيفات مرتبة أصلاً» وأن تنظيم المادة داخل القصيدة يحمل ملمحاً طقوسياً أو شعائرياً (22).

وقد عمق «حموري» هذه النظرة للنص الشعري القديم في دراسة له بعنوان «الشكل والمنطق في بعض القصائد العربية من العصور الوسطى» نشرت في مجلة «أدبيات» 1977م، أراد أن يبين فيها أن تأثير القصيدة يمكن أن يعتمد على العلاقات بين القوالب المنطقية التي تنتظم فيها مكوناتها المتتابعة بدلاً من اعتماده على المعلومات المنقولة بوضوح في تتابع من الأبيات إلى حد كبير، وهذا لا يعني إهمال المعلومات، بل يعني أن المعلومات مادة خام، رتب فأصبحت تترك هذا الأثر في العقل عن طريق الرمزية المنطقية Logical Typology وليس التتابع السردى (23).

بنيوية مرتبة أصلاً قبل أن تكون القصيدة؟ ولأن المسألة لها علاقة بالتطور. ملاحظات تاريخية واردة في السياق. فبأننا إذا أخذنا قسماً كبيراً من الشعر العربي القديم، ولنفترض أنه «المفضليات» نجد أن كثيراً من القصائد المركبة تبدأ بالنسيب، وأن هذا النسيب متبوع بوصف مفصل للناقة، ولكن بعض هذه القصائد يحوي فقرة معينة من الشعر، مخصصة لوصف رحلة الشاعر في الصحراء. في وقت متأخر أصبحت تقال للمدح، وأصبح النسق المعيارى مؤلفاً من النسيب، ثم الرحلة في صحراء قاحلة، ثم الوصول إلى المدوح (18).

وليس الباحث في حاجة إلى الرد على الرأي الذي يتبناه «حموري» فقد حظي بدراسات كثيرة عند الباحثين المحدثين (19)، فالذي يعنيها في هذا السياق قوله: «إن قائمة المواد للقصيدة تطورت بناءً على موتيفات بنيوية مرتبة أصلاً وقوله: «القصيدة المعقدة لها عادات معينة، تصويرية، قابلة للتنبؤ» إن هذين القولين اللذين طرحا ضمن التساؤل - يقوداننا إلى تطبيق «ريتا عوض» فكرة الموتيفات البنيوية المتجاوزة، القائمة أصلاً على التصوير؛ إذ أكدت في تطبيقها أن القصيدة العربية «مجموعة من المشاهد المتجاوزة التي يمكن تبديل مواقعها بدون أن يخل البناء العام، لأن هذه المشاهد متزامنة، أي أنها حادثة معاً وتشاهد معاً» (20)، ولأن القول الشعري كذلك فهو قابل للتنبؤ؛ إذ «إن تكرار الصورة ونموذجيتها

مشاهدتها عبر الأفق، أو ربما فارقت الشاعر منذ سنوات خلت. في الحالة الأخيرة، فإن القصيدة تفتتح بالتعرف إلى مكان في الصحراء بقيت فيه آثار الراحلين على الرغم من توحش المكان وعفائه. إنه مشهد الطاعنين الذين كانوا يجاورون قبيلة الشاعر. هذه المشاهد وجدانية، لكنها ليست متكلفة؛ ففي موسم الجفاف كان على القبائل أن تقيم حول مصادر مياهها، ولكنها بعد الاعتدال الخريفي حيث تهيب لهم الأمطار مراعي فسيحة وإمدادات كافية من المياه يغدو بإمكانهم التجوال بحرية في الصحاري بصحبة إبلهم. لذا، فإنه خلال الشتاء والربيع تنهيا الفرصة لتلاقي قبائل مختلفة، لتفترق صيفا مع عودة الجفاف (27). فيصور الشاعر لحظات السعادة والأسى في حبه الماضي (28).

إن تفسير ظهور الطلل على هذا النحو، يستدعي إلى الذهن تفسير محمد النويهي للقصيدة ذاتها، وكان «حموري» يتمثله تمثلا كاملا (29). وعلى الرغم من هذا التلاقي، فإن «حموري» يرى أن مضمون الأطلال هو أكثر المضامين حسا دراميا من ضمن مضمون النسيب، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار «أن الشعراء لا يقولون موضوع النسيب بزواجهم، فهذا لا يعني أنهم يبغضون زوجاتهم، بل يعني أنهم يختارون لهذا الموضوع عاشقات لا بد أن ينفصلوا عنهن في النهاية. مما يدفع للاعتقاد أن هذا السيناريو ملائم جدا لموضوع الافتراق، الأمر الذي يجعل

لقد شكل الملمح الشعائري Ritual Clown الذي أشار إليه «حموري» إغراء لدى بعض الباحثين العرب، لدراسة تنظيم المادة وفقا لهذه الرؤية الوظيفية؛ فمحمد مصطفى بدوي في دراسته «أفكار حول تطور الشعر العربي الكلاسيكي» المنشورة في مجلة «الأدب العربي» الهولندية 1980م، يرى أن القصيدة كانت نتاجا طبيعيا لأسلوب بطولي في الحياة؛ أسلوب مجتمع صحراوي قبلي في طباعه وقيمه. ولقد وجدت هذه القصيدة لتتغنى بهذه القيم، ولتتمكن العرب خلال وظيفتها الشعائرية من مواجهة أمور الحياة والموت في بيئة اعتادت القسوة (24).

وفي سياق دراسة بنية القصيدة يطرح «حموري» فكرة «الإيقاعات المضمونية» داخل النص. للوصول إلى التوازن في أبيات شعرية متجاوزة، غالبا ما تحدث في الوحدات الكبيرة ذات المضامين التقليدية ويضرب المؤلف مثلا على ذلك من شعر امرئ القيس الذي يتحدث فيه عن ليلة قصيرة قضاهها مع امرأة، وفي المقابل يتحدث عن ليل طويل قضاه وحده (25). ولعل صدى هذا التطبيق القائم على ركنين أساسيين هما: خلق التوازن في النص، والإيقاع، نجده في دراسة كمال أبو ديب للقصيدة نفسها (26).

ويذهب «حموري» في تفسيره لظهور المقطع الطللي Elegiac Sec- tio في القصيدة الجاهلية إلى القول إن المحبوبة «ربما رحلت توا مع قبيلتها، والظلعائن» مازال بالإمكان

الحاجة للإبقاء على الحياة»(30).

يتجاوز المؤلف التفسير السابق إلى تحليل النص الشعري، للبحث عن مدلولات رمزية تنهض بتفسير «الطلل» في الشعر؛ فيرى أن الحركة القسرية الزمانية باتجاه الفراغ موازية للحركة الطوعية نحو الالاهف المتضمن في القسم الخاص بوصف الرحلة. ففي مشهد الأطلال، الحاضر لا محثوى له. والماضي له عبء ثقل عليه إلا من خلال الذكرى. والمتحدث / الشاعر يصل إلى مكان مهجور، لكنه مألوف، لا يعرف ما الذي أوصله إليه.. الفراغ في النهاية أعطي عمقا في الزمن، حيث الإرادة تغيب، مما يعني العودة إلى المخطط الأساسي (الموت) أو الضياع الطوعي(31).

إن الاتجاه إلى الطلل الذي يمثل الخواء أو الموت فكرة تردت كثيرا في كتابات المحدثين، ولعل أسبق من أشار إليها بشكل مفصل المستشرق الألماني «فالتر براون» في مقالته «الوجودية في الجاهلية»(32). وتبعاه في ذلك سهير القلماوي في مقالتها «تراثنا القديم في أضواء حديثة»(33) وعز الدين إسماعيل في مقالته «النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية»(34).

وأما رؤية «حموري» لقضية البطولة Heroic في الشعر العربي فترتكز على أساس أن العنصر المنحرف أحد أوجه الشخصية البطولية القائم على حاجة البطل إلى مقارعة الموت، فلا يترك حركة تقوته يمكن من خلالها أن يعرض نفسه

للخطر»(35). تذوق الموت هو قدر البطل، والشئ الحاسم بالنسبة إلى الروح البطولية هو الماضي إلى المعركة؛ لأن فيها مسحة من الإرادة باختيار الموت وتجربته.. لكن القصيدة التي يكون فيها الشاعر والبطل شخصا واحدا، عليها أن تتعامل مع مشكلة درامية؛ فالشخص نفسه لا يستطيع تجربة الموت ثم الحديث عنه(36). إن البطل -كما يرى «حموري»- يحاول دائما الإبقاء على قلقه متصلا، بصورة يفترض فيها أن يكون القلق هو المزاج الذي يكون معه المشي على شفير الهاوية مستمرا، ذلك أنه يعلم أن مسألة الفناء هي قوت الفن، وأن مواجهة الموت هي مناهل القصيدة(37).

وتأسيسا على هذه الرؤية للبطل، فإن مشاهد الحمار الوحشي / البقرة Oryx sections في القصيدة تكشف مزيدا من صرامة بنية النموذج البطولي؛ فخلاص حمار الوحش تجسيد لبحث البطل عن الخلاص من الخطر(38). وفي الوقت نفسه إقامة مقابلة بين الحياة الطبيعية لهذه الحيوانات والحياة المنظمة للبطل. القصيدة بهذا الشكل تبوح ضمنا أن النموذج ليس شيئا عفويا لكنه بني بشكل منطقي واع(39).

لقد طرح الجاحظ في كتابه «الحيوان» دلالة تجاه حمار الوحش، ودلالة مقتلته بقوله: «من عادة الشعراء، إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا.. أن تكون الكلاب هي المقتولة»(40).

ولعل هذا الطرح هو الذي سَوَّغ للمؤلف أن يقول: إن النموذج البطولي بني بشكل منطقي واع.

ويقف «حموري» على التطور الذي طرأ على شخصية البطل بعد الإسلام بقوله: «فمن السهل فهم أن الشعر البطولي بشكل عام، بالأسلوب القديم قد أصبح في نطاق الخطأ والمغالطة والزيغ. فإذا كان يتم انتقال المسلمين الذين يموتون في الحرب المقدسة فوراً إلى الفردوس ونعيمها، فإن مواجهة الموت لم تعد مفزعة، وتحديه لم يعد بطولياً، كما كان في السابق؛ حيث لم تكن عندهم أي مكافأة ملموسة. وباختصار فإن الحياة البطولية توقفت لتصبح نموذجاً للتجربة الإنسانية المتزنة والمتماسكة. وفيما يتعلق بالصلة بين الحياة والموت، فقد حصل تغيير في الوضعيات؛ فالحياة والموت كانا على طرفي نقيض، والآن، أصبحا محطتين متعاقبتين على مدى مسار مستقيم إلى الجنة أو النار» (41). وفي العهد البطولي كانت الصورة الذاتية هي عن الجماعة، أما حالات الفرد المناسبة، فقد انقلبت، ولم يعد للفرد شأن، وسرعان ما اختفت الحاجة إلى التعامل مع سلوكيات البطولة في العصر الإسلامي؛ لأن القص النثري سد الثغرة (42).

إن تحطم نموذج البطولة -وفقاً لرأي «حموري»- حال دون إيجاد صورة بطولية تطرح في الشعر بأسلوب قصصي (43)، وفي المقابل سمح هذا التحطم بانتقال الممارسة السلوكية (شق الغامرة) إلى

الأحاسيس، حيث وجد شعر عاطفي يعبر عن الحرمان، أو عن وجدان كامن غير مشبع (44)؛ فالفردوس أضفت على الموت طابعاً روحياً وأبعدته عن مسرح البطولة، فقد أخذت الفكرة المتجذرة (البطولة) مكانها سواء أكان ذلك بشكل استحواذ الحب بالمرأة، أو من خلال إدمان الشرب. لقد أصبح الموت يعني موت كل الأشياء ما عدا الشيء محور الاهتمام (المرأة والخمر) (45).

وفي واقع الأمر، فإن الإسلام لم يؤثر في الشعر العربي هذا التأثير الذي صورته «حموري»؛ فتغير دور البطل / الشاعر الجاهلي لا يعني توجيه الشعر بأسره نحو تجربة الحب أو تجربة الخمر فيما بعد. ففي الشعر الأموي مثلاً نجد الشاعر يتطلع إلى (المدوح) ممثلاً للسلوك القيمي، خاصة الكرم والشجاعة، في الوقت الذي لم يتنازل فيه الشاعر عن بطولته شاعراً. أما تجارب الحب والخمر، فهي لا تقدم لنا الحياة بوصفها لهواً. كما يذهب «حموري» (46) -بقدر ما تقدم لنا الشاعر محاولاً استعادة دوره البطولي خاصة أن الحديث عن الخمر في هذا الشعر يأتي غالباً في سياق الحديث عن القيم البطولية، كما يبدو جلياً عند الأخطل على سبيل المثال (47). وأما في الشعر العباسي، فيمثل الحديث عن الخمر أيضاً محاولة لتسليط الضوء على بطولة الشاعر، وفي الوقت ذاته تأكيد قدرة الخمر على إيجاد نمط من البطولة التي يراها الشاعر

معاصرة أو أشد حداثة من التركيز على (القرى / الطعام) كما نجد عند أبي نواس (48)، وعند مسلم بن الوليد (49).

وفي تناول «حموري» لتوظيف شخصية العاذل Blamers في القصيدة العربية، وقوف على تطور توظيفها؛ فقد واكبت هذه الشخصية تغير فكرة البطولة، إذ كان العاذل في شعر ما قبل الإسلام مظهراً هامشياً كرمز للحبطة، ومهمته كانت منع البطل من اجترار التفكير بالبطولة، والآن فقد الشعر الموت البطولي موضوعاً له، لكن الرغبة في تعريض الذات للخطر، وللتدمير الحقيقي أحتفظت بسحرها، وبقيت في المركز من خلال شكل شعري جديد (50). وبهذا، تحولت مهمة العاذل عن الإقدام والمخاطرة والكرم إلى الاقتصاد في الحب؛ ذلك أن الاعتدال هو خط الإسلام، وهناك أحاديث تبين أن القصد من الثاني والسلوك المناسب يشكل 1/24 من النبوة (51).

والحقيقة أن شخصية العاذل / العاذلة التي واكبت تطور فكرة البطولة لم تتحول مهمتها من ردع البطل عن الإقدام والمخاطرة والكرم إلى الاقتصاد في الحب بتأثير الإسلام، فالبطل الجاهلي في سياق أدقاعه في الحثوف يبرز شخصية العاذل / العاذلة ممثلة للجانب المتعقل الحريص على سلامة الذات. أما في شعر صدر الإسلام فقد اقتضت طبيعة الحياة في ظل الدين الجديد ظهور تجارب فنية تنفتح على تجربة

المخاطرة، ومن هذه التجارب الهجرة (52)، والجهاد (53)، والرحلة في الفلاة (54). أما في (الكرم) فإن الشاعر الجاهلي الذي كان يمارس فعالية البطولة بشقيها: السلوك القيمي، والفن بطولة، انتقل دور عاذله المعارض لسلوكه إلى تفجير أزمته في الشعر الأموي والعباسي بغية تسويغ اندفاعه إلى البطل الآخر / المدح، وفي المقابل تشكل تجربة (الحب) نمطاً آخر من الاعتماد على الفن بطولة، ينهض فيه العاذل / العاذلة بمهمة إيجاد العائق لمنع الحب من السير في طريق الطمأنينة، ولإبقاء العاشق الفنان ظامئاً (55).

إن تطور توظيف العاذل / العاذلة في القصيدة العربية يقودنا إلى الحديث عن رؤية «حموري» للحب العذري؛ فهو يرى أن الحديث عن المخاطرة في الحب ليس كالحديث عن مخاطرة الموت، لكن من الخطأ تضخيم دور القدر في الحب العذري ثم وضع الغزل بمستوى المخاطرة والضياح الطوعي في الشعر الجاهلي (56). وقد ربط «حموري» هذا الحب بالقصة الإغريقية الرومانسية، تلك القصة التي بنيت على (القلق)؛ فالسيئ Nasty يعترض طريق المحبين للفت الانتباه، والاستنفاد حتى النهاية. أما عملية مراوغة الشاعر العذري بحبه وهدر طاقاته فهي أهم موضوعات شعره كما هو الحال في الرومانسيات الإغريقية Greek Romances حيث تشعر أن التجربة الإنسانية محكومة من الأعلى (57).

فيستنتج أنه عندما اشتكى أقارب المحبوبة «بثينة» إلى مروان بن الحكم والي المدينة، فإن التهديد بالقتل الجسدي شحذ إحساس الشاعر «جميل» بالتدمير النفسي (63)، ومن أجل هذا أيضاً، ليس من قبيل المصادفة إهدار دمه، أو رفع الحكومة الحماية عنه، وجعله هدفاً لأول واحد يفتك به، بحيث أصبح من المضامين الفلكلورية التي توجد أيضاً في السير الذاتية لعدد من شعراء الغزل (64)، وكان هذا السيناريو في إيجاد العوائق المناسبة أصبح خاضعاً لبنية واعية، يتدخل في صنعها القراء أو الأجيال اللاحقة، حيث نسبت إلى جميل أبيات لا صحة لها (65).

وقد تناول علي البطل في دراسته «الغزل العذري واضطراب الواقع» الفكرة ذاتها تناولاً مستفيضاً؛ فرأى «أن القصص كانوا يجمعون الشعر المروي وينسقونه ثم ينشئون القصص حوله، ليكونوا في النهاية أحداثاً تروي سيرة هؤلاء الشعراء العاشقين» (66).

إن رؤية «حموري» هذه للغزل العذري تجعلنا نستبعد أن ينشأ هذا الغزل بتأثير الإسلام، انطلاقاً من المقولة السابقة للمؤلف نفسه بأن الاعتدال الذي يجسد خط الإسلام ولد الاقتصاد في الحب؛ فالإسلام هذب الشعر دون شك، لكن الغزل العذري حسب طرح «حموري» الأخير يؤكد أنه تيار فني خضع لتدخل واع من الشاعر بغية إبقاء حبه متصاعداً، بوصف الفن ثمرة لهذا التصاعد.

يتناغم طرح «حموري» هذا مع تحليل «روجمون» Rougemont لقصة حب «إيزولدا وترستيان» فقد وجد «روجمون» أن «سير الحوادث يمنع الهوى من تحقيق كماله، لأن الهوى شيء يتحملة الإنسان، وهو في أقصى حدوده، الموت. وبعبارة أخرى إن هذه الحوادث مهلة جديدة للهوى أي تأخير للموت» (58) وسواء أرغبنا في أكثر أنواع الحب وضوحاً، أو فقط في أكثر أنواع الحب اتقاداً، فإننا نرغب في سرنا بالعائق، وعند الحاجة نخلقه ونتخيله (59).

يكشف تحليل «روجمون» الذي ربطه أيضاً بالشعر العذري (60)، رغبة العاشق أو البطل في الإبقاء على حبه قائماً، بالإبقاء على توتره متصلاً. ومن هنا يختلق الشاعر شخصية المسيء/ العاذل بوصفها عقبة أمام الحب. كما هو الحال في القصة الرومانسية أو في الغزل العذري. يقول «حموري»: الاستحواذ في الغزل، يأتي بديلاً لمضمون الموت، وهاجس القلق هو الذي يقود باستمرار للموت، لا خجل ولا إحساس بالسخرية إزاء قوة الحب المدمرة (61).

وبما أن إيجاد العائق كان مدعاة لإثارة القلق - كما يرى «روجمون» - فليس هذا سوى قناع حب العائق بذاته. أما العائق الأسمى فهو الموت الذي يتجلى في نهاية المغامرة، وكأنه النهاية الحقيقية والرغبة المرغوبة، منذ بداية الغرام، والتأثير من المصير الذي قاساه المحب وتم اقتداؤه (62). ومن أجل هذا، يؤسس «حموري» رؤيته؛

1. انظر: 257. 207.
17. انظر: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت 1964، ص 20.
18. Hamori, P. 13-14.
19. انظر مثلاً: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، دار الحرية للطباعة، بغداد 1972، ص 135 وما بعدها.
20. بنية القصيدة الجاهلية، ص 16.
21. المصدر نفسه.
22. Hamori, P. 23.
23. Form and Logic in some Medieval Arabic Poems, Edebiyat, Vol. 11, 1977, P. 163-172.
34. انظر: From Primary to Secondary Qasidas, Thoughts on the Development of Classical Arabic Poetry, "Arabic Poetry" JOAL, Vol. 11, Leiden 1980, P. 1-13.
- وقارن ذلك مع حموري، ص 3 و ص 23، حيث يبحث الوظيفة شبه الطقوسية لقصيدة ما قبل الإسلام، والتحديد الشعائري، والبطولة. ولاحظ هيكل البحث واتفاقه مع هيكل دراسة حموري.
25. Hamori, P. 12.
26. انظر: الرؤى المنقعة، ص 117.
- 202.
27. Hamori, P. 7.
- Andras Hamori: On the Art – of Medieval Arabic Literature, Pringcton, New Jersy, 1973, P. 3.
- Ibid., P. 15.2.
- Ibid., P. 17.3.
4. راجع ذلك مفصلاً: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة 1978، ص 428. 352.
5. انظر: عبدالرحمن بدوي (مترجم)، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت 1979م.
- Ibid., P. 22. 6.
- Ibid., P. 23. 7.
8. انظر: اليوت، التراث والموهبة الفردية (ضمن كتاب: الشعر بين نقاد ثلاثة)، ترجمة منح خوري، دار الثقافة، بيروت 1966، ص 82. 76.
9. بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت 1992، ص 108.
10. المصدر نفسه، ص 119.
- Hamori, P. 37. 11.
12. انظر: النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام، ترجمة إبراهيم السنجالوي ويوسف الطراونة، مكتبة الكتاني، الأردن 1987.
- Hamori, P. 21. 13.
- Ibid., P. 6. 14.
- Ibid., P. 7. 15.
16. انظر: الرؤى المنقعة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1986م ص

- 720/2، 700/2 .Ibid.، 28.
29. راجع: الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.، ص 149-151.
30. Hamori, P. 18-30.
31. Ibid., P. 18-19.
32. الوجودية في الجاهلية، المعرفة، دمشق، حزيران 1963، ص 16.
33. تراثنا القديم في أضواء حديثة، الكاتب، العدد الثاني، القاهرة 1961.
34. النسب في مقدمة القصيدة الجاهلية، الشعر، العدد الثاني، القاهرة، فبراير 1964.
35. Hamori, P. 8-35.
36. Ibid., P. 10-36.
37. Ibid., P. 8-37.
38. لاحظ أن «حموري» لا يفرق بين حمار الوحش وبقرة الوحش في الحديث عن مشهد النجاة.
- انظر: Ibid., P. 20.
39. Ibid.
40. الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1945، 20/2.
41. Hamori, P. 31-41.
42. Ibid., P. 33-42.
43. Ibid.
44. Ibid., P. 73-38-44.
45. Ibid., P. 40-45.
46. طرح «حموري» الفكرة ذاتها في تحليله نص أبي نواس في المقالة التي سبقت الإشارة إليها.
47. انظر: شعره، صنعة السكري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1979، 1/ 277-279.
48. انظر: ديوانه، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبدالمجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت 1982، ص 169-170.
49. انظر: شرح ديوانه، عني بتحقيقه سامي الدمان، دار المعارف، القاهرة 1985.
50. Hamori, P. 40-50.
51. Ibid.
52. انظر: نص أبي أحمد بن جحش الأسدي: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1955، 1/ 472.
53. انظر: نص النابغة الجعدي: شعره، المكتب الإسلامي، دمشق 1964، ص 194. ونص مالك بن الريب: شعره، (ضمن كتاب: شعراء أمويون) دراسة وتحقيق نوري حمودي القيسي، جامعة الموصل، الموصل 1976، 1/ 25-24.
54. انظر: شعر الراعي النميري، دراسة وتحقيق نوري القيسي، وهلال ناجي، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1980، ص 128-129.
55. راجع ذلك مفصلاً: إبراهيم أحمد ملحم، العاذلة في الشعر العربي إلى نهاية القرن الثاني الهجري، رسالة دكتوراه (مخطوطة)، إشراف الأستاذ الدكتور عبدالقادر الرباعي، جامعة اليرموك، الأردن 1987، الفصل الثاني وما بعده.
56. Hamori, P. 31-56.
57. Ibid.

58. الحب والغرب، ترجمة عمر
شخاشيرو، وزارة الثقافة، دمشق
1972، ص 50.
59. المصدر نفسه، ص 60-61.
60. انظر: المرجع السابق، ص 135.
61. Hamori, P. 44.
62. روجمون، ص 64.
63. Hamori, P. 44.
64. Ibid., P. 45.
65. Ibid., P. 46.
66. الفزل العذري واضطراب
الواقع، مجلة (فصول)، المجلد الرابع،
العدد الثاني، القاهرة، يناير - مارس
1984، ص 188.

الصورة الفنية لحقول القبيح

في الشعر الجاهلي وأصول المثل الجمالية

د. عبد الله خلف العساف
جامعة الملك فهد للبترول والمعادن

هدف البحث:

يشكّل هذا البحث منظومة مع ثلاثة أبحاث أخرى* تتكامل معها لترسم صورة لأصول نشوء «المثل الجمالية» في الشعر العربي، وبخاصة «عمود الشعر» الذي نشأ في العصر الجاهلي، وغدا فيما بعد «مثلاً جمالياً» للشعر العربي في العصور اللاحقة حتى العصر الحديث، مدعوماً بالوعي الجمالي التقليدي. والزاوية التي يتناولها هذا البحث تتمثل في البحث عن الصورة الفنية لحقول القبيح في الشعر الجاهلي والسعي إلى تأصيل ذلك. مقدمة البحث:

القبيح نقيضُ الجميل. وإذا كان الجميل مبنياً على الانسجام

ملخص البحث:

يُعتبر القبيح. وهو من القيم الجمالية الأساسية في الفن. من أبرز الموضوعات التي جسدها الشعر الجاهلي. ولعلّ نفيه الصريح لمقولتي الحرب والمخير من أبرز مظاهر ذلك الاهتمام، إلى جانب أنهما من العناصر التي لا تنسجم وطبيعة الحياة الاجتماعية الجميلة. وهما سببٌ في إفساد كل ما هو جميل في الحياة.

وقد جسّد الشعر الجاهلي القيم الجمالية «الجميل، والقبيح، والتراجيدي، والجليل» غالباً عبر الشكل الجميل، ولكنه أحياناً كان يتناولها عبر «الشكل القبيح» والذي لا يبدو إلا من خلال الصورة الفنية الكلية.

التنافر الذي تفترضه مقولة القبيح، ينجح في إيصال ما يريده. وحين لا يستطيع تحقيق ذلك، فقد تنتقل الشخصية لديه إلى شخصية كوميدية تدمر الهدف الذي يسعى إلى تحقيقه أو تجسده.

ويعتبر القبيح في الفن أحد القيم الجمالية الأساسية إلى جانب الجميل والكوميدي والتراجيدي والجليل.

والقبيح أيضا من الموضوعات الأساسية التي يتناولها علم الجمال بالدراسة.

إن علم الجمال - كما نعتقد - يتناول القبيح في الفن ضمن جانبيه أساسيين هما:

١ - جانب المحتوى الذي تتجسد فيه «قيمة القبيح». ومهمة علم الجمال هنا أن يبحث عن هذه القيمة، ويحدد ملامحها، وأبعادها وميزاتها، ثم يبين علاقتها بالقيم الجمالية الأخرى إن وجدت، ثم طبيعة المساحة الممنوحة لها في النص مقارنة مع مساحة القيم المذكورة، وعلاقة كل ذلك بشعاب النص المختلفة.

٢ - وعلم الجمال يدرس القبيح في الفن أيضا من خلال «جمالية الشكل الفني». فيتناول كيفية تجسيد النص لقيمة القبيح، ومستوى هذا التجسيد. وعلم الجمال، في هذه الحالة، يدرس قضيتين هما: الشكل الجميل الذي جسّد قيمة القبيح، والشكل القبيح الذي لم ينجح في تجسيد أي قيمة أخرى.

ويميز علم الجمال - ضمن هذا الإطار - بين قيمة القبيح المرتبطة

والتوازن بين العناصر المكونة له، فإنّ القبيح يعني التنافر بين العناصر والتفاوت، وعدم الانسجام، وغياب التفاعل فيما بينها.

إن الجميل يمنح اللذة والراحة وشيئا من الرضا، والقبيح يبعث القلق والنفور، ويشكل شعورا بالكره لدى متلقيه؛ فهو لا ينسجم والذوق الطبيعي للإنسان.

والقبيح مصطلح جمالي موجود في الحياة والفن. وهو في الإنسان مرتبط - شكلا - بتفاوت واضح بين أجزاء الجسد، أو بالتنافر بين الألوان التي يستخدمها، أو بالحركة. وهو، من جهة أخرى، مرتبط بالسلوك غير السوي الذي ينعكس سلبا على الإنسان والحياة الاجتماعية والروحية. والقبيح في الحياة يمكن أن يشمل الإنسان والطبيعة والأصوات المرتفعة والأغاني الهابطة، وغير ذلك.

وتستغل الأعمال الأدبية والفنية مقولة التنافر، وعدم الانسجام بين العناصر لتبرز نسبة كبيرة من القبح في الشخصية الشريرة؛ أي لتصوغ نماذجها القبيحة في الإنسان، فالشخصية الشريرة صورية، غالبا، على أنها تمتلك وجها مكفهرًا، عيوسًا، وتجاعيد مبالغًا فيها، وأنفا طويلا، أو عريضا لا ينسجم وطبيعة الفم والوجه، وضحكة غير طبيعية، ناعمة أو قوية لا تنسجم أيضا وشكل الشخصية. وحين يستطيع الفنان - روائيا كان، أو مخرجًا دراميا، أو مسرحيا، أو قاصدا، أو مسرحيا - رسم الشخصية الشريرة، بناء على

المظاهر التي انعكست على الحياة الاجتماعية في العصر الجاهلي. والمقصود بالحرب هنا ليس بمفهومها المعاصر، وإنما بالمفهوم الذي كان سائداً في العصر الجاهلي ضمن الإطار البسيط الذي ينسجم وأدوات ذلك العصر، وبخاصة أن المواجهة في الحرب كانت غير مستمرة، فقد تدوم يوماً أو أكثر بقليل، ثم تتوقف شهراً أو سنة، ثم تعود، وهكذا. لذلك أطلق العرب عليها اسم «أيام العرب»، وربطوها باليوم وليس بغيره.

وقد اختلفت مواقف الشعراء، وأحاسيسهم الجمالية من الحرب فبعضهم عذها مجالا إثريا لإبراز البطولات الفردية والقبلية، ومجالا للتفاخر، كما هو وارد في معلقة «عمرو بن كلثوم» الذي يستمتع كثيرا ويشعر بالزهو والاعتزاز حين يردد هذين البيتين:

متى ننقل إلى قوم رحانا
يكونوا في اللقاء لها طحينا
يكون ثفالها شرقي نجد
ولهوئها قضاة أجمعينا (١)

والحرب، أو لنقل: الحروب التي تخوضها قبيلة «تغلب» في هذه المعلقة ليست قبيلة أو تراجيدية باعتبار أنها تخلف ضحايا كثيرين، وإنما هي جميلة بمقاييس عمرو بن كلثوم. لذلك فهي تثير الراحة واللذة والشعور الغامر بالفرح بعد الواقعة على الرغم من مشاهد الدماء المتكررة فيها.

ووجد بعض الشعراء في الحرب مجالا لاسترداد حقوقهم المستلبة.

بالمحتوى التي يعكسها شكل جميل. وهذا هو الأمر الطبيعي في الفن. وبين الشكل القبيح الذي يعكس أي قيمة جمالية، فيفسدها؛ بمعنى أنه لم ينجح في تجسيدها إبداعيا، أي فنيا وجماليا.

ويكون باستطاعة علم الجمال - لو ركز على هذا الجانب الأخير - أن يحدد مستوى إبداعية النص، ثم إنه يستطيع، بناء على ذلك، تحديد القانون العام الذي استخدمه المبدع محتوى وشكلا للتعامل مع مفهوم القبيح.

وشعرنا العربي لم يقصر في تناول «القبيح» على مر العصور. وللقبيح في الشعر الجاهلي حضور مميز في النصوص الشعرية، وفي وجدان الشعراء. وكان غالبا ما يشكل شعورا بالإحباط لدى كثير منهم عبروا عنه بشكل مباشر أو عبر الصورة الفنية.

وسينصب حديثنا هنا على موضوعي «القيمة القبيحة التي يعكسها الشكل الجميل»، وعلى «الشكل القبيح الذي يعكس أي قيمة أخرى».

أولاً - قيمة القبيح والشكل الجميل: سنذكر اثنين من الظواهر التي توقّف الشاعر الجاهلي عندها ليحسد قبحها، ويعبر عن رفضه لها، ويصوغ من خلالها مفهومه للقبيح. وهما: الحرب والخير.

١ - الحرب: وقد تناولها الشاعر الجاهلي باعتبارها أمراً واقعا، جزئيا أو كلياً. وتعتبر الحرب من أبرز

وتتردد هذه الدلالة كثيرا في شعر
عنترة الذي يقول:

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها
قيل الفوارس: ويك عنتر أقدم (٢)
ولعل أبرز من تناولها بجانبها
القبيح هو «زهير بن أبي سلمى» في
معلقته. ويروي مؤرخو الأدب أن
زهيراً كتب هذه القصيدة ليمدح بها
«هرما بن سنان» و«الحارث بن عوف»
اللذين أوقفوا حرب داحس والغبراء.
ومثلما رفع زهير من صنيع «هرم
والحارث»، وثمنه مَنَعَت الحرب
وابتذلها. وقد جسد صورتها البشعة،
وانعكاس ذلك على الإنسنان
والمجتمع، فهي قبيحة لأنها تحدث
خللا في حالة الانسجام الاجتماعية،
وتثير التناقض بين الناس، وتقتل الألفة
والحبة والتفاهم. يقول:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم
وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعوها تبعوها ذميمة
وتضرب إذا ضربتموها فتضرم
فتعركم عرك الرحي بثفالها
وتلقح كشافاً ثم تُنتج فتنتم
فتنتج لكم غلماناً أشأم كلهم
كاحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم ما لا تغل لأهلها

قرى بالعراق من قفيز ودرهم (٣)
فالحرب هنا ذميمة، وطاحنة
كالرحي التي تعرك الحَبَّ وتجعله
دقيقاً، وهي بسبب بشاعتها الزائدة
تخلّف وراءها أولاداً متشائمين
مشوهين غير أصحاب نفسيا. وإن
الولايات التي تأتي بها الحرب لا تترك
مكاناً للراحة والهدوء والمحبة.
يلاحظ هنا أن زهيراً قدّم بشاعة

الحرب عن طريق كثافة الصور
الجزئية المتتالية التي تتفاعل فيما
بينها لترسم صورة كلية تجسد
القبيح في هذه الحرب.

ولعل أبرز ما ميّز الصورة الفنية
هنا الحسية والحركة معا. وهي ميزة
عامة اتّسم بها الشعر الجاهلي في
تجسيده للقيم الجمالية. والحسية هنا
ناتجة عن طبيعة الحدث، والمفردة،
وال تكرار، والثنائية ذات القطبين
الحسيين. أما الحركة فناتجة عن
تتالي الأفعال المضارعة، و تراكمها
بسبب العطف المتكرر، إلى جانب
ارتباطها بواو الجماعة التي تبين
مسؤولية الجميع عن قيام الحرب،
والجميع، بالمقابل، سيصيبهم أذاها.

إنّ التداخل الفعّال بين الحدث
والحسية والحركة، وكثافة الصور
الجزئية، والتكرار، والعطف، والتراكم
الفعلي ساهم في إخصاب «الشعور
الجمالي بالنفور من الحرب»، ومن ثمّ
عدم قبولها، ورفضها: أي إنّ زهيراً
استطاع أن يقدم لنا صورة كلية
جميلة تتفاعل عناصرها جميعاً
لتقديم «قيمة قبيحة». ولولا نجاح تلك
الصورة، وتوازنها لضعفت قدرة
النص على تجسيد القبيح.

ومما أعطى الصورة الكلية قوّة
أكبر أشأماً مساحتها الزمنية. فزهير
يرسم صوراً جزئية لأثار الحرب
المباشرة على كل شيء. وهو يربط
ذلك بالمستقبل. فالحرب تدمر
الحاضر وتشوّه المستقبل «فتنتج لكم
غلماناً أشأم كلهم». والفعل هنا يتجه
إلى المستقبل. والشاعر يؤكد من
خلال ذلك أنه إذا كانت الرؤية قبيحة

إلى هذه الدرجة، فالرؤيا لن تكون أفضل حالا منها؛ لأنها ترتكز عليها. لذلك ينبغي إيقاف الحرب وحقق الدماء لتصبح الرؤية جميلة، ولتكون «الرؤيا» المرتكزة على «الرؤية» مشروعة فنيا وجماليا، ومن ثم اجتماعيا. ولعل هذا الأمر يجعلنا نفهم أهمية التقدير الذي رفعه زهير إلى كل من هرم والحارث، وكذلك دعوته الصريحة إلى السلام. ولا شك أن لهذه الدعوة المتمثلة في رفض الحرب لأنها قبيحة جوانب إنسانية متعددة تدركها الشعوب من خلال تجاربها الكثيرة، وتدل على عمق التجربة الإنسانية التي تصدى لها الشعر العربي في العصر الجاهلي، ومن خلال تجربته الإبداعية الطويلة عبر القرون.

ولا بد من الإشارة، قبل الرحيل إلى النقطة التالية، إلى أن للحرب في العصر الجاهلي أسبابا متعددة أبرزها: التنقل وعدم الاستقرار، وقلة المياه، وضحالة أماكن الرزق، والتصارع على السيادة، والثأر، وربما النزعة العدوانية عند بعضهم، وأسباب أخرى توقف عندها المؤرخون. واللافت للنظر في هذه الأسباب أنها تدل على أن الحرب في الشعر الجاهلي كانت ذات طابع محلي وكان الشعراء يدركون ذلك جيدا. ومن هنا نكتشف أن موقف زهير، وإحساسه الجمالي فيما يخص نفوره من الحرب ورفضه لبشاعتها، وربطها بالقبح، ودعوته إلى السلام كان ذلك صحيحا. وليس فيها أي مجال للرضا والتفاخر؛ أو

بمعنى آخر لا مجال لتصويرها على أنها جميلة كما فعل بعض الشعراء. وقد أشرنا إلى ذلك سابقا. وحين جسدها زهير على أنها «قبيحة» كان يعلم أنها ذات طابع محلي. ولأنها كذلك؛ أي لأنها حرب ليست ذات طابع قومي فهي تعني تدمير الذات للذات. وما دامت كذلك فهي قبيحة بكافة المقاييس.

2. المخبر، أو «الواشي»: وهو شخصية اكتشفها الشعر الجاهلي ولجدها، ورددها الشعر العربي فيما بعد. والواشي أو المخبر، شخص دون ملامح محددة، غايته الأساسية إفساد كل ما هو جميل في الحياة. ومن ميزات أنه يمتلك خيالا خصباً فهو لا ينقل ما يراه فقط، وإنما يضيف إليه أشياء مختلفة تساهم في إثارة الضغينة والفتن. وهو، كما ورد في الشعر العربي، تافه وخائن وظالم، وشخصيته تعمل في الخفاء، وأهدافها غير نبيلة. وعلاقة الواشي أو المخبر بالحرب أساسية. فقد يؤدي ما ينقله من أخبار، أو أسرار معينة لطرف معين إلى إشعال حرب بين قبيلتين. ومقابل ذلك فالحرب تساهم في إطلاق مزيد من هؤلاء المخبرين. وهذا يعني أن هناك علاقة بين القبح في الحرب والقبح في المخبر، وكلاهما يساهم في رسم صورة «لقيمة القبيح» التي جسدها الشعر الجاهلي، واستمرت - بعد ذلك - في الشعر العربي.

ولا بد من الإشارة إلى أن عمل المخبر الواشي المرتبط دائما بالخفاء، أي بالظلم غير المرئي قد يكون السبب

في تقديم القبيح، وربما يعود ذلك إلى ارتباطه بالحالة الانفعالية للشاعر. ولعل الذي يؤكد شعريّة هذا النصّ التدفّق الوجداني الذي يدمج بين الواشي عبر قبحه، وانعكاس أذاه على الشاعر الذي يشكل حالة تراجيدية.

إذ ليس بالضرورة حتى يكون الشكل الفني جميلاً أن يرتبط بالصورة الفنية على الرغم من كونها ضرورة لازمة في الفنّ، فقد يكون التعبير المباشر المرتبط بحالة انفعالية منتظمة أكثر تأثيراً في المتلقي، لأنه أكثر جمالاً من شكل فني ممتلئ بالصور الفنية، ولكنه بارد لا حياة فيه. فنحن نحسّ أن النابغة هنا يتألم بشدة، وأنفاسه تتنالي، وجروحه عميقة، وهو يتحرّك هنا وهناك، ويريد أن يثبت شيئاً ليس لإقناع النعمان بصدقه فحسب، وإنما ليوقف النزيف الذي خلفه فيه قبح المخبر الواشي وبشاعته.

وهناك صفات أخرى للقبيح في المخبر الواشي عبّر عنها طرفة بن العبد بقوله:

ولا تجعليني كامرئٍ ليس همّه
كهمي، ولا يُغني غنائي ومشهدي
بطيء عن الجليّ، سريع إلى الخنا
ذلول بإجماع الرجال ملهّد (ه)
أي لا تجعليني كرجل يتأخّر عن
إنجاز الأمر العظيم، ويسرع إلى الأمر
السيئ، وهو ذليل ومحتقر بين
الناس.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ اللون الحسّي المرثي الذي كان يرافق المخبر الواشي؛ أي اللون الذي كان يؤكّد قبحه هو «الأحمر»، وهو لون الدّم

الرئيسي في ربط الشاعر الجاهلي القبيح بسلوك المخبر، وليس بمظهره الحسّي، وهذا يسوّغ عدم قدرة الشاعر الجاهلي على اصطلاح ملامح القبيح في وجه المخبر الواشي أو جسده، أو لبسه. وقد كان التركيز على قبحه غير المرئي، وآثاره السلبية التي تنعكس على الأشياء التي يستهدفها. وهذا يسوّغ أيضاً أن الشعر العربي في عصوره كافة رسم صورة لمخبر واحد فقط، إذ لا يوجد فيه أي تمايز أو تفرد لشخصية المخبر التي جسدها، إلا من حيث طبيعة الصورة الفنية التي رسمها المبدع والتي تدلّ على تفردّه في صياغة نموذج القبيح فنياً وجمالياً، أي أنّ المخبر هو المخبر.

ولعلّ أكثر من اهتم في تجسيد القبيح في المخبر الواشي هو النابغة الذبياني الذي لحقه أذاه. ويمكن أن نصفي إليه وهو يقول للنعمان بن المنذر:

أتاني، أبيت اللعن، أنك لمتني
وتلك التي اهتم منها وأنصب
حلفت فلم أترك لنفسك ريبة
وليس وراء الله للمرء مذهب
لئن كنت قد بلغت عني خيانة
لمبلغك الواشي أغش وأكذب
فإن أكّ مظلوماً فعبّد ظلمته
وإن تكّ ذا عتبي فمثلك يُعتب (٤)
يلاحظ هنا أن أبرز سمات الواشي/ المخبر: تشويه الأخبار، والكذب والخيانة والغش والظلم. أي إنه دون أخلاق حسنة، ودون ملامح مميزة. ونلاحظ على النصّ غلبة التعبير المباشر على التصوير الفني

الذي يُنتج قبح القبيح في الحرب أيضاً.

ثانياً- الشكل الجمالي للقبيح والقيم الجمالية؛

إنَّ الشكل الفني يكون قبيحاً عندما لا يتوفَّر انسجام وتفاعل وتوازن بين العناصر المكوِّنة له. ويغلب على ذلك التنافر الذي يؤدي القبح.

وقد يتضمن شكل فني مجموعة من الصور الجزئية الجميلة بإيحاءاتها وكثافتها وميزات أخرى، ولكنه قد يظل قبيحاً إذا أخضع لقراءة كلية تتجاوز الجزئي. فقد يحدث أن يكون هناك تنافر بين صورتين جزئيتين أو أكثر ممَّا يؤدي إلى قبح الصورة الكلية. ومن ثمَّ قبح الشكل الفني.

ولعله من الواجب التأكيد هنا أنَّ «الجميل» في الشيء لا يكون عبر اختبار جزئياته أو عناصره بشكل منفصل، وإنما يتم ذلك عبر اختبارها متكاملة؛ أي من خلال تفاعلها معاً. وكذلك الشكل الفني لا يكون جميلاً حتى لو كانت الصور الفنية الجزئية التي تكوِّنه جميلة. إذ ينبغي أن يكون هناك تفاعل وانسجام بين هذه الصور وعدم تنافر. ويمكن في هذه الحالة الحكم على الشكل الفني بأنه جميل.

ولنمثِّل على «الشكل القبيح» الذي يجسِّد «قيمة جميلة» بما ورد في معلقة «عنتره» التي يقول فيها:

إذ تستبجيك بذِي عُروب واضح
عذب مقلِّبة لذيذ المطعم

وكانَ فارة تاجرٍ بقسيمة
سبقت عوارضها إليك من ألفم
أوروضة أنفأ تضمَّن نبتُها
غيثٌ قليلُ الدَّمَن ليس بمعلم
جادت عليه كلُّ بحر حرة
فتركن كلَّ قرارة كالدرهم
سحاً وتسكاباً فكلَّ عشية
يجري عليها الماء لم يتصرَّم
وخلا الذباب بها فليس ببارج
غردا كفعل الشارب المترنَّم
هزجياً يحكُّ ذراعَه بذراعَه
قدحُ المكبِّ على الزناد الأجذم (٦)
ففي هذه الأبيات يتوقف عنتره لرسم «قيمة الجميل» التي مركزها رائحة فم عبل، ابنة عمه وحبيبته. وهو يؤكِّد أنَّ أولى عناصر جمال فمها تتمثِّل في أسنانها البيض، ثمَّ ينتقل إلى الوسيط الأساسي في الصورة الكلية وهو الرائحة. فيربط عن طريق التشبيه رائحة الفم مرَّةً بعبور العطار المكثف الذي يفيض من فمها، ومرَّةً برائحة روضة خالية، لم يدخلها بشر، ونزَّل عليها مطر غزير، فأفاض منها رائحة العشب. وليؤكِّد الشاعرُ جمال هذه الروضة، ونظافتها ببيان أنَّ الذباب لا يبرحها، والأكثر من ذلك تراه، أي الذباب يغرد قرحاً، ويرقص طرباً، لأنه يعيش في روضة جميلة تتميز بالوصفات السابقة. لقد قدَّم الشاعر في الأبيات المذكورة مجموعة من الصور الجزئية الجميلة التي تتميز بالتكثيف وقوَّة الإيحاء والاقتصاد في اللغة والحسية والحركة، ومركزها رائحة الفم، وقد شبهها أي رائحة الفم. بصورتين جزئيتين هما عطر العطار والروضة.

وتجلى الحالة الإبداعية، أن نستخدم «غناء الذباب وفرحه» للتعبير عن جمال فم الحبيبة، وسحره .

خلاصة ونتائج:

من خلال دراستنا السابقة لبعض مظاهر القبيح في الشعر الجاهلي بوصفه قيمة، وشكلا فنيا وجدنا مايلي:

1- تناول الشعر الجاهلي القبيح، مثله كمثل القيم الجمالية الأخرى، عبر مظاهر متعددة أبرزها «الحرب» و«المخبر/ الواشي».

2- قدم الشاعر الجاهلي «القبيح» إما عبر الصورة الفنية التي تتسم بالحسية والحركة والتكثيف كما فعل مع الحرب، وإما عبر المباشرة والتقرير اللذين تعانقا مع التدفق الوجداني للشاعر كما هو الحال مع شخصية المخبر الواشي. واعتبر أن الحرب قبيحة، وكذلك المخبر الواشي باعتبارهما مبنيين على التنافر، وعلى إفساد كل ما هو جميل في الحياة.

3- التركيز على إبراز سمات القبيح إما من خلال ما هو حسّي، وظاهر للبصر كما في الحرب «لون الدّم شديد الاحمرار، والقتل وما إليهما»، وإما من خلال ما هو روحي وظهوره من خلال انعكاسه على الأشياء المحيطة به كما في شخصية المخبر الواشي.

4- أكد الشعر الجاهلي من خلال كشفه عن القبيح في الحرب والمخبر أنه ضدّ كلّ أشكال الاعتداء على

وقد تضمنت صورة الروضة صورتين أيضا هما: العناق بين العشب الأخضر والأمطار الغزيرة التي خلّفت متسعاً من الفرح والماء، والصورة الأخرى هي صورة الذباب الذي يترنّم فرحاً بجمال الروضة في البيتين الأخيرين.

يلاحظ أننا لو نظرنا إلى الصور الجزئية منفردة، وخارج إطار سياق النص الكلي لوجدنا أنها جميلة بما تملك من حسية وحركة موظفتين، وإيحاء وكثافة وشفافية وتشخيص. وقد جاء ترتيب هذه الصور على النحو التالي: الأسنان البيض، عطر العطار، الروضة والعشب والمطر، والذباب المترنّم.

لكن الصورة الكلية لهذه الأبيات تنطوي على تنافر شديد للغاية أدّى إلى قبحها، وهو الربط بين جمال الفم، وترنّم الذباب عن طريق المجاورة والتشبيه غير المباشرين. فالشاعر ربط جمال الفم بالروضة، ومن أجل أن يُثبت أن الروضة جميلة ربطها بالذباب المترنّم. وهذا الربط أحدث تنافراً حاداً أدخل بجمال الشكل الفني. ومن هنا فهو شكل قبيح؛ لأنه قائم على التنافر. وعلى الرغم من انطواء الشكل الفني على صور جزئية جميلة للفم، لكن الصورة الكلية جاءت قبيحة. ففيه، أي في الشكل الفني، جمع الشاعر بين مفردتي الفم والذباب، وما فرضتهما كل منهما من مفردات وإيحاء ومناخات.

ولا يمكن، مهما كانت المسوغات الفنية والجمالية، وحسن النية،

5- رسم الشعر الجاهلي ملامح واحدة للمخبر، ولكنه قدمه في صور فنية متعددة. والسبب يعود، كما بينا ذلك إلى أن المخبر يعمل في الظلام الذي يحجب ملامحه المميّزة تماما، ولم يجسّد الشاعر الجاهلي هذه الملامح المميّزة للمخبر إلا ليؤكد أن ما يقوم به غير صحيح، وغير إنساني، ومن ثم فسلكه قبيح، أي غير جميل، وإلا فما المسوخ الذي يجعلنا لا نعثر على أي تمايز بين المخبرين الذين رسمهم الشعراء في العصر الجاهلي وفي العصور اللاحقة على الرغم مما يميّز به هؤلاء الشعراء من تفرد وتميُّز وخصوصية.

6- بين البحث أنه يمكن أن يكون الشكل الفني قبيحا على الرغم من جمال صورته الجزئية. وذلك إذا اجتمعت صورتان أو أكثر ضمن الصورة الكلية بشكل متنافر. فالاعتبار هنا ليس للصورة الجزئية وإنما للصورة الكلية. ويحكم على هذا الشكل بأنه قبيح: لأنّ الجميل يقوم، كما ذكرنا، عبر التكامل الكلي لعناصره وتفاعلها وانسجامها، ولا يُعطى الاعتبار الأول للجزئي. واعتمد البحث للتدليل على ذلك مقطعاً من معلقة عنتره. وهناك بعض النتائج الأخرى نُكرت ضمن طيّات البحث في حينه.

*- البحوث هي:

1- الصورة الفنية لحقول الجميل في الشعر الجاهلي وأصول المثل الجمالية.

2- الصورة الفنية لحقول التراجيدي في الشعر الجاهلي وأصول المثل الجمالية.

3- الصورة الفنية لحقول الجليل في الشعر الجاهلي وأصول المثل الجمالية.

4- الخطيب التبريزي: شرح

القصائد العشر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط 2، 1964م ص/ 394.

2- نفسه / 335.

3- نفسه: ص/ 222.

4- النابغة الذبياني ديوانه، تحقيق:

كرم البستاني، بيروت، بلا تاريخ، ص/ 17.

5- الخطيب التبريزي: نفسه،

ص/ 1960.

6- نفسه: ص، / 328.

المصادر:

1- الخطيب التبريزي: شرح

القصائد العشر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 2، 1964م.

2- النابغة الذبياني: ديوانه،

تحقيق: كرم البستاني، بيروت، بلا تاريخ.

ملاحظات حول الصورة الشعرية في قصيدة النثر

تقديم:

سعيد أصيل / المغرب

وبشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد وغيرهم... لتصل حدا أكبر من التطور مع المتصوفة... حاولت هذه النماذج وغيرها الخروج عن القوالب المألوفة في عمود الشعر العربي عامة، والصورة خاصة، لكن محاولاتها لم يتم تطويرها والمضي بها إلى آفاق واسعة؛ إذ أن هذا التوظيف التقليدي للصورة، والذي ساهم النقاد أيضا في ترسيخه، استمر فترة طويلة حتى فترة الانحطاط؛ التي عرفت اجتراح الأساليب والصيغ التقليدية، بل وحتى مع شعراء «البعث والإحياء»، إلى أن جاء شعراء الرومانسية الذين أعطوا للصورة حيويتها وعملوا على خلق صور جديدة متنامية وأساليب

قامت الصورة الشعرية التقليدية - عموما - على الاستعارات القريبة والتشبيه المنطقي الشائع... وذلك بخلق علائق منطقية حسية بين أطراف الصورة، فشكّل التشخيص والتجسيد عنصرين أساسيين من عناصر الصورة، حيث كان الشاعر القديم يلجأ إلى تجسيد وتشخيص تصوره الداخلي للعالم الواقعي؛ سواء تعلق الأمر بالعواطف أو الانفعالات أو الأفكار أو الأحاسيس أو غيرها... وبذلك يستعمل الصور المحسوسة المراثية القريبة إلا فيما ندر...

غير أن هذا لا ينفي التطور الذي حصل للصورة، خاصة مع شعراء الفترة العباسية، مثلا، كآبي تمام

موحية كالأسطورة والرمز.. وبذلك لعبوا دورا كبيرا في تطوير مفهوم الصورة الشعرية - شعرا ونقادا - في الشعر الحديث، وإخراجها من الحدود الضيقة التي ظلت مسيجة داخلها إلى حدود واسعة؛ يربطها بنظرية الخيال، على اعتبار أن «عالم الخيال عالم الأبدية، وأن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة، وأن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة، وإنما تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال...» (1).

ومع كل هذا فإن الشعر المعاصر تجاوز كل هذا، وانطلق كثورة على القوالب القديمة والسابقة، بما فيها الرومانسية، وتم التركيز على الصورة الشعرية وألويتها، وأعطاهما اهتماما كبيرا داخل القصيدة، بل وارتفع بها إلى حدود الرمز الذي غدا عنصرا جديدا أساسيا في القصيدة المعاصرة رغم أن ذلك لم يتم إلا بعد فترة معينة بفعل استمرار المعايير القديمة للصورة في أعمال الرواد من خلال بو اكيرهم، حيث طغى انزياح نوعي بسيط لم يرق إلى مستوى الصورة الغائرة متسعة المسافة إلا في أعمالهم الناضجة وفترات تحولهم الشعري... لكن تطور الصورة بفعل تطور شاعرية الشعراء من جهة، والتأثر بتطورات الشعر العالمي، عموما الذي تمت قراءته من طرف جيل المثقفين والشعراء لنماذج الدادائية والسوريالية والوجودية

خصوصا، من جهة ثانية، جعل مستوى الصورة يرتفع إلى حد كبير، أساسا مع شعراء حركة «شعر» اللبانية؛ الذين «جسدوا هذا النزوع إلى «صورة» حديثة تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لتخلق أسسا جديدة للتعبير الشعري، تنزع فيها الصورة إلى أن تحل كليا محل المعايير المعتادة للغة» (2)، وبذلك شق الشعر العربي المعاصر طريقه وأخذت الصورة تخطى أكثر فاكثر بالأولوية من لدن الشعراء لتصبح جوهر التعبير الشعري والعنصر الأساسي في القصيدة، إنها «ثراء الفكر وتعقد التجربة؛ بحيث لا يظل هذا التعقد متميزا طافيا على القصيدة» (3) بل يصبح عنصرا بنويا داخل النص الشعري من خلال الصورة..

وبذلك أخذ مجال الصورة الشعرية يتسع أكثر ليخلق علاقات انزياحية شاسعة؛ لم تكن مألوفة من قبل؛ اعتمادا على «المنافرة» البنيوية والوظيفية؛ حيث يغدو كل تشبيه «جيذا من الناحية الشعرية شريطة أن يكون سيئا من الناحية البنيوية... (إذ) بمجرد ما تلتفى الدلالة الوضعية تقسح المجال للدلالة الإيحائية» (4)... لكن هذه الدلالة الإيحائية أخذت تتشعب وتأخذ لها عدة منعرجات لتصبح دلالات منفتحة لـ «تناول الصورة هنا، بنية تتشابه فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفستج على العمل الفني ويضني أبعاده» (5)، فتتحقق فاعلية الصورة الدلالية على مستوى أعمق؛

خارجية برانية لا يفصل فيها الواقع عن الخيال لتتكئ الصورة على الحس لا على النفس أو الخيال النفسي، ونسوق هنا بعض الأمثلة من قصيدة «بكاء الثعبان» من ديوانه «غرفة بملايين الجدران» كنموذج تطبيقي حول الصورة الشعرية:

- فندق الجوارب المبللة في الزوايا (208) (6)

- أوراق الشجر في الغابات (208)
- الفطائر المقدوفة في صهوات الجياد (208)

- حيث الغدد خارجة من الفم... (210)
إنها صورة عادية ومألوفة تحاكي الواقع محاكاة شبه تامة، إن لم نقل تامة، يستتبطها الشاعر من عالم الريف وأثاسه دون أن يتدخل فيها أو يتدخل الخيال في خلقها أو في بث روح الإبداع في ثنائياها، بل يتركها تتكلم لوحدها كما هي، ينقلها من واقعها إلى القصيدة بكل أمانة، عبر استعمال حاسة العين بشكل بسيط وساذج أحيانا لكن مع ذلك لها دلالتها الكبرى... مما يعكس تعاطف الشاعر التام مع الواقع الخارجي...

وفي نفس السياق هناك صور أخرى تصب في نفس الاتجاه المحافظ على علاقة المشبه بالمشبه به من خلال توسط أداة التشبيه «حرف الكاف» الذي يتم استغلاله بشكل مكثف من لدن الماغوظ

- المطر ينهمر، والطيور هزيلة كالعيدان
- (نفكر ب) القبور التي تنفتح فجأة كالنوافذ
- ينهض الطفل مبكرا كالفراشة

يتجاوز المستوى المعنوي إلى المستوى النفسي - كما تحدث عنه كولردج وغيره - وتتفرع المستويات فيما بعد... فشكل التناقض أحد مظاهر الصورة الجديدة ليعكس لنا عواطف الشاعر وانفعالاته المتناقضة ضمن عالم، هو الآخر، يشع بالتناقض على جميع مستوياته، وبهذا يصبح معيار الحكم على الصورة الشعرية هو ما تحويه من طاقة فنية إبداعية ومن حياة وعاطفة مصدرها إحساس الشاعر ذاته...

من هنا سنحاول مقارنة الصورة في «قصيدة النثر» من خلال نموذجين رائدين لهذا النوع الشعري وهما محمد الماغوط وأنسي الحاج، محاولين الوقوف عند أهم خصوصيات هذه الصورة وتجليات الخلق فيها عند كل واحد منهما... معتبرين «قصيدة النثر» قصيدة أي «شعرا»، دون أن نسقط في متاهات التمييز وإشكاليات التعريف و«التثوير». فهذا موضوع آخر ليس هنا مجال الخوض فيه...

الصورة الشعرية عند الماغوط

تستند الصورة عند محمد الماغوط على الواقع الحسي، ولذلك تأتي في أغلبها حسية بسيطة «تقليدية» أحيانا إذ تحتفظ فيها عناصر التشبيه بأشكالها وخصائصها، وتصبح في العديد من الأحوال تقريرية تنقصها الحركة الباطنية أو الخيال الباطني العميق، مما يجعل العلاقات المكونة للصورة الشعرية تنتظم في علاقات

فالشعر هنا يتأسس على حد تعبير سيف الرحبي - على تقييد الإيديولوجيات الكبرى حيث يجد في التفاصيل اليومية الصغيرة بعضاً من العزاء، فيخلق منها مشروعا، وهنا تجد قصيدة النثر ضالتها (7) خاصة مع الماغوط.

وفي مقابل هذه الصورة البسيطة، والتي حافظت على علاقات واضحة بين أطراف التشبيه، تجد صورا أخرى رغم اعتمادها على حرف التشبيه، فإن علاقة أطرافها تبدو بعيدة إلى حد ما بالرغم من بساطتها الظاهرة لكنها خلقت جمالية أكبر.

- وأستان الشتاء الناعمة

تقضم أطراف الغيوم كديدان القز (210)

تأتي الصورة التشبيهية هنا ممثلة في بساطتها؛ لتمتلك قدرة على الامتداد والاستمرار والتفتح، فالشتاء أضحت له أسنان ناعمة، وهذه الأسنان تقضم الغيوم إلى أطراف؛ كما تفعل ديدان القز.. إن هذه الصورة - رغم بساطتها - تبدو لنا جميلة ومعبرة، ولا يمكننا فهم حقيقتها إلا من خلال الوقوف على علاقة الشاعر - الماغوط - بعلمه الرفي الذي يقتلع منه أكثر صورة... فالشتاء يجعل السماء «بيضاء»، ويضفي عليها هالة من الخاص الذي يبدو أكثر وقعا في الرقيق؛ مما يقر بها إلى أسنان بيضاء ناعمة، هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن قطرات الماء في الشتاء، حين تكون منتظمة، فإنها تشبه أسنانا منضدة ناعمة... من هنا يفتح لنا التأويل ويمتد أمامنا

وهج الصورة التشبيهية الأولى... من خلال تشخيص ما هو مجرد... وهكذا تغدو هذه الأسنان الشتائية (تقضم أطراف الغيوم كديدان القز)... إنها صورة رائحة رغم بساطتها... صورة تقترب، إلى حد كبير - من لوحة سوربالية، تجعل للشاء أسنانا تمتد إلى أطراف الغيوم وتقطعها جزءا جزءا وببطء شديد... فقطرات المطر، وهي تتفرع عن الغيوم؛ وتخرق رحمها، تجعل هذه الأخيرة تشع في التضائل والنقصان ببطء كذلك، كما تفعل دودة القز في النبتة أو الغصن وهي تأكله... وهكذا «يأتي التشبيه البسيط ليقيم علاقة مذهلة، وفي غاية البساطة بين أطرافه» من جهة، والعمق من جهة ثانية، مما «يعطي القصيدة امتدادا طبيعيا. إنه جزء من حالة التأمل التي تقف وسط البناء الشعري مشكلة أحد أطرافه الرئيسية» (8) وبذلك يغدو المدلول الحسي الذي يصادفنا في الوهلة الأولى صورة ممتدة ومنفتحة على عالم غير ظاهر؛ ليجسد الشاعر تصويره الداخلي للواقع الخارجي؛ سواء تعلق الأمر بمواطن أو أحاسيس أو انفعالات يضمناها الشاعر صوره، لكن هذا التضمن يغدو أكثر عمقا وإشراقا في صور أخرى تمتاز بتوهج كثيف:

- إلى المحطات البعيدة في

الزمهرير (211)

- الثلج ينهمر والصحراء البعيدة.

تنتظر مسودة الخدين في

المنزل (210)

نحرك عظام القصائد
ونحن نضحك
نحرك دموعنا بالديابيس
وناكشات الأسنان..

وهكذا تبدو لنا الصور ذات
علاقات مترابطة فيما بينها على طول
القصيدة مما يجعل بتر الصور
عملية إجرائية صعبة لأن شعر
الماغوط لا يمكن أن يفهم من خلال
صورة أو صورتين، وإنما من خلال
القصيدة ككل... وهذه إحدى أهم
خصائص القصيدة المعاصرة
وتجلياتها...

وعموماً فإن ما يعطي الماغوط
خصوصية في هذا المجال هو عودته
بالصورة في أغلب الأحيان إلى
طفولتها الأولى وبكارتها، ليجعلها
طازجة تنبعث من طبيعة حسية
بسيطة... من هنا تعود بنا القصيدة
الماغوطية إلى «المنابع الأولى للشعر،
تنثر جواً حسياً يدفع بموسيقى لا
تلمس، ولكنها تتسرب وتتسرب
وتتسلل إلى نفوسنا فتثير فينا
انفعالات كالتّي يثيرها الشعر
الموسوق العظيم (...). فاستحق
بجدارة ريادة قصيدة النثر حتى
تبدو المسافة بينه وبين الآخرين في
هذا المجال شاسعة للغاية...» (9).

الصورة الشعرية عند أنسي الحاج

تهيمن على ديوان أنسي الحاج
الأول «صورة نفسية متميزة تحتل
حيزاً كبيراً، إذ تنبع من أعماق
الشاعر ووجدانه، وتعكس حالة

فالصورة هنا تحافظ على
العلاقات البسيطة والتقليدية، كما
في الصور السابقة، ولكنها تتحول
إلى رمز حين تتعرج وتمتد
عناصرها في انعطاف يجعلها
مركبة، ويرتفع بها من بساطة
التشبيه والإستعارة إلى أفق آخر
عند وظيفة محددة تزيينية، بل
ترتفع إلى حدود «الرؤيا»... إن هذا
البحث عن (الحطات البعيدة)
(الصحراء البعيدة) ليس إلا رمزا
للبحث عن الخلاص أيا كان نوعه
وموقعه، حتى ولو كان (في
الزهرير) أو في المجهول /
الصحراء... إن هذه الصحراء التي
(تنتظره مودة الخدين في المنزل)
ليس في العمق سوى تلك الثورة
التي يتحدث عنها في العديد من
قصائده يحلم بها وينتظرها، لكنه
يجعلها هنا تنتظره، عذراء (مودة
الخدين) تنتظر من يوقظها
ويخرجها من المنزل أو يفتض
بكارتها لأنها هي نفسها قد ملت
الانتظار، مما يخفي توقاً عميقاً،
وظماً كبيراً للبدل حياة أغنى
وأخصب من حياة البؤس واليأس
والشعور بالاجدوى التي تكبل
الشاعر، وبالتالي الإنسان البسيط
العادي، لكنه بالمقابل لا يفعل شيئاً
من أجل تحقيق هذه الثورة، بل يظل
جائعاً ينتظر أن تأتي لوحدها إنه
فعل سلبي من هذا الإنسان الذي
يكتفي بالتثاؤب والكلام والضحك
والبكاء...

ونحن نتثاءب

نفسية مؤثرة، ومتأزمة تدخل في صراع داخلي مرير، وتمثيل على ذلك نسوق بعض الصور من القصيدة المختارة «هوية» وهي أول قصيدة في الديوان (ص 27/27)(10).

- أنا ديك أيها الشبح الأجرد (ص 24)

النهار يدفعني «كل الليل»؟
فاركض. الليل رجل

- أهرب أين وأنا / الأفق؟ (25)

- في العنق أذان وسرقة (23)

فالشاعر هنا ينتقل من جو الصورة الجامدة الساكنة قريبة العلاقات بين أطرافها ليفجر صورا جديدة وخاصة... لكن مع ذلك فإننا نلمح بعض الصور الخارجية القريبة وإن كانت قليلة جدا.

- سوف يتكسر العنق (ص 24)

- الجياد تسرع. عبثا، عبثا (ص 23)

وقلة هذه الصور الخارجية البصرية له دلالة عند أنسي الحاج، فتخليه وابتعاده عن الواقع الخارجي من أجل استنباط صوره إنما كان لأن تعاطفه مع العالم الخارجي ضئيل بالنسبة إلى الشعراء الآخرين وإن كانت تلك الصور توجد بينها علاقات برانية خارجية، فإنها مع ذلك تتبع من موقف يحاول من خلاله الشاعر أن ينفخ فيها روحا من الحركة الحيوية والتوتر! تجعل الفعل هو مصدرها، ومحيطها العام:
- أسدل رأسي على جنبي فتحد جنبي، عينك الوحيدة من أسفل (25).

- يجب أن أبكي
- كيف نسيت أن الدموع تعكر

المرايا. (26)

- أهرول وأقذف، يكنسني

الصدى... (26)

وإذا كانت قصيدة «هوية» تشكل وحدة عضوية من خلال هيمنة شعور واحد تتجمع حوله كل الصور وهو الشعور بالتفكك والخوف والموت.

- وجهه وجه القدر وظهره.

- الضياع يُطَرَف ولا ينتفض، فهو

يبقى.

حيث تبتدئ القصيدة بكلمة (أضاف) وتنتهي بعكس هذا الفعل نفسه في آخر القصيدة وصداه فإن هذا الشعور قد وحد بين كل الصور الموجودة أو هيمن على حركتها، ولذلك يمكننا القول بأن النص يمثل صورة شعرية كبرى تتفرع عنها صور فرعية، ولناخذ كمثال للتطبيق والتدليل على ما قلناه هذه الصورة.
- رغم ما في هذا البتر من تعسف:

- يسلمني النوم، ليس للنوم

حاقة، فأرسم على

الفراش طريقا أفتح نافذة

وأطير، أختبيء تحت / مرآتي

(ص 23-24)

إن حركة الخوف هنا تتحكم في كل الصور والصورة إذ ترمز إلى محاولة الشاعر التشبث بالنوم كخلاص ومنقذ تعكس تصدع الشاعر الداخلي وحالته النفسية... ولجوءه إلى النوم لن يجد فيه مأمنا لأنه (ليس حاقة) وهي صور تجريدية نفسية تخلق علاقاتها من

ذلك بوضوح من خلال ما يأتي بعدها مباشرة.
انفعل!

واشتغل! (ص 24)
إن الإحساس الشنيع بالخوف .
إذن - لا يمكن أن يزول، ولو للحظات،
إلا بالدخول في طقوس الجنس
والإشتغال داخل الجسد، الذي ينهي
الامر بفعل الإنجاب (فأتذكر هذا
كي / أنجب بسلا ياس) إن هذه
الصورة الكبرى والتي نعتبرها
محور صور القصيدة ككل رغم
بساطتها الظاهرة والتي لا تفاجئنا
في البداية بفعل اعتمادها على مادة
لغوية بسيطة، محملة بهالة من
الخلق والغموض الفني من خلال
العلاقات التي ينصدها الشاعر
ويوحد فيها بين عناصر متناقضة،
مما يسمو بها إلى عالم الوجدان وإن
استمدت عناصرها من الواقع، من
هنا تغدو الصورة «غير واقعية وإن
كانت منتزعة من الواقع، لأن
الصورة الفنية تركيبية وجدانية
تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان
أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»
(11).

وتطفح الكثير من الصور عند
أنسي الحاج بالدهشة والمفاجأة إذ
يخلق علاقات لا نهائية «ينتفي فيها.
كل نوع من الحتميات العلمية وهذا ما
يولد المدهش والغريب من خلال
مظاهر متعددة لهذا التجسيد (12)
فيتحرك المجرّد ليولد بدوره علاقة
داخلية عميقة مع المحسوس من
خلال صلات مدهشة ومشرقة
ومفاجئة:

خلال متناقضات العالم... فالنوم
كملجاً نهائياً هو نوع من الانتهاء
والوصول وكذلك الحافة رمز
للانتهاء والوصول إلى حد معين،
لكن هذه العلاقة تضمحل بفعل
حرف النفي (ليس). مفارقة بين
هذين العنصرين؛ بعدما كادا يتحدان
في نقطة معينة... وهذا كله جعل
الشاعر، في محاولة يائسة يرسم
(على الفراش طريقاً للنوم... إن
عملية الرسم هنا عملية فضائية
«تحاول الإمساك بأحد عناصر
الواقع، لكن بدون جدوى: فالعالم
المادي لا يتجاوب مع الشاعر البتة...
من هنا تغدو عملية الطيران
خلاصاً آخر يتبدى أمام الشاعر، عبر
النافذة، فالنافذة كمنفذ للهروب
تصبح مغامرة، وإذ كانت ترمز إلى
الحرية، خاصة في ارتباطها بفعل
«أطير»، فهل يمكن أن يتحقق هذا
الفعل في الواقع...؟

إنها علاقة انفصام تام بين الشاعر
والواقع. لأنه لم يتمكن من ذلك لم
يتمكن من القبض على عصفور
الحرية عبر النافذة.. أمام هذا الفشل
يعود الشاعر إلى المرأة كخلاص أول
وأخير، وكملجاً نهائياً... والمرأة هنا
لا يمكننا أن نعزلها عن كلمة
«الفراش» في الصورة الكلية
فالشاعر لا ينظر إلى المرأة إلا على
هذا الأساس فعملية الاختفاء تحتها
رغم كونها فعلاً سلبياً أمام المواجهة -
لا يمكن أن نعزلها عن الجو العام
الذي يحكم علاقة الشاعر بالمرأة في
الديوان ككل... إنها علاقة جنسية
خالصة؛ ولا شيء غيرها؛ ينعكس

- الصراخ بلا حبل (25)

- الإنتظار انتحر (25)

- الخوف رقم لانهائي (25)

- أغرز الهواء باليافى (26)

إذ تتبدى هذه الصور إشراقية توهجية، على حد تعبير سوزان برنار، باعتبار التوهج والإشراق خاصيتين من خصائص قصيدة النثر، حيث يعتمد الشعراء الوقوف تحت دلالة اللاعقلاني أي «ينترعون» القارئ، من الزمن ويحررونه في الآن ذاته من وطاته، ومن غل العادات المنطقية، منتشلين إياه من عبوديات هذا الكون وبأثني فيه حدسا بعالم آخر غريب ومتوهج (13) يعيد الشاعر من خلاله بناء العالم الواقعي الذي يتحول إلى ذاكرة فقط أو يكاد يختفي إلى حدود اللازمونية، لولا الكلمات الدالة على بعض عناصره مجردة ومعزولة... فإضفاء صفات محسوسة على شيء مجرد يعتبر عملية استهدفتها الصورة التقليدية من أجل تقريب ذلك الشيء المجرد إلى ذهن القارئ. السامع، لكن الشاعر المعاصر لا يقف عند الحدود البسيطة، بل يرتفع بالقارئ إلى مناهات أخرى تجعله عنصرا فاعلا لا منفعلا فقط... عنصرا يساهم بدوره في خلق وتشكيل الصورة عبر البحث عن علاقات توحدها، والتي تجعلها غامضة ودلالاتها بعيدة، فـ (الصراخ بلا حبل) و(الانتظار انتحر) و(الخوف رقم لا نهائي)... وكلها صور تصل حد التعقيد، يخترقها الحلم، ويبعث فيها هذا التعدد بفعل هذه الصلات

المدهشة والمفاجئة، مما يتيح إمكانية تعدد القراءات للصورة الواحدة، فـ (الصراخ) قد فقد (الحبل) وأصبح بدوره!... هذه المفارقة الكبيرة تجعلنا نبحث عن علاقات خفية جعلت الشاعر يفقد الحبل الذي يعتبر أساسا للتحكم في زمام الشيء أمام (الصراخ) كفعل لازم في القصيدة، يتولد عن سيطرة عملية الخوف التي تشغل هيكل النص، وهكذا يتحول هذا الخوف إلى صراخ ممتد وطويل لا يمكن التحكم فيه.. من هنا يغدو (الخوف) رقما لا نهائيا، هو الآخر. رقما مطلقا لا يعرف حدودا...

هذه الصورة تعكس نفسية الشاعر وقلعه الكبير بهاجس الخوف الذي يلاحقه.. الخوف من الموت والبحث عن ملجأ منه خلاص دائم له...

وهكذا تتولد الصورة في لا شعور الشاعر، وتنعكس من وجدانه، لتأتي في بعض تجلياتها شبيهة بصورة عبثية «مجانبة» تعتمد على تدفق آلي هذيانى يقارب بين شبكة من الكلمات دون وعي:

- الحياة حية. العين درج.
العين قصب. العين / سوق
سوداء. عيني قمع تقفز منه الريح
ولا تصيبه / هل أعوى؟ الصراخ
بلا حبل. هناك أريكة وساصمد)
(ص 25). فهذه الصورة المركبة، والتي تمتاز بتوحيدها وامتدادها المتوتر، تمثل دفعة شعرية واحدة، رغم بنيتها التقطعية. تحاول خلق علاقات لتتقرب من الصورة - الحلم، فـ «نطرح التساؤل عن العلاقات

الأشياء، والعواطف المتناقضة من أهم إنجازات الشاعر المعاصر، فهو يستبطن الحياة ويكشف عنها وعن التناقض الأصيل فيها، عن التقاء المتناقضات وتفاعلها في إطار بناء كلي مركب يكشف عن جدلية البناء الفني والموقف الاجتماعي. وكيفما كان الحال، فإن صور الديوان ككل تمتاز بكونها صورا نفسية بالدرجة الأولى، تجمع بين الحضور الجمالي والحالة النفسية الوجدانية المتوترة. وإن غالت في ذلك أحيانا. لتخلق أفقا خاصا وفريدا، تشوش من خلاله على القارئ. وبالتالي عن الفكرة والإحساس، لننقلنا إلى عالم خاص، متعال من المفارقات النفسية المتوهجة والتميزة بحركتها عبر تذويب الأشياء في الذات وصهرها، وعكسها في صور جمل فعلية، تعبيرا عن «رؤيا» خاصة يتبناها الشاعر نحو العالم والوجود.. وهنا يفعل الشعر المعاصر فعله..

عودة إلى بدء:

إن الصورة مصرك أساسي للقصيدة وللشعر بل إنها أهم مكوناته التي تجعله يطفح بالإشراق والتوهج ليمنح للآخرين حياتهم، بعيدا عن جمود الواقع الذي يخلتق منه الشاعر المعاصر مادته وينفعل به ثم يفعل فيه.. لينقلنا بعد ذلك إلى عالمه الخاص.. عالم القصيدة.. وهذا أمر يحتاج من الشاعر إلى جهد كبير وموهبة أكبر لاسيما إذا كان هذا الشاعر يكتب «قصيدة النثر» التي

الممكنة وغير الممكنة، وإنما نتتبع الصورة وهي تنمو في القصيدة نموا تلقائيا من غير أن تعتمد عن الموازنات والمقارنات والتشبيهات بين الأشياء. إن الصورة تنمو باستمرار إلى أن تصل إلى حدود الرمز⁽¹⁴⁾ هذا الرمز النفسي الذي يحكم صور القصيدة، وبالتالي الديوان كله لتصبح كل الصور تقريبا صورا نفسية بالدرجة الأولى، يزكي ذلك هذا التسقطع الجملي الذي يحكم الجمل، ويجعلها قصيدة حركية نشيطة، تنمو تبعا لحركة الخوف والحلم والتوتر، مما يقربها إلى «المجانية»، ليس كمصطلح ينتقص من الشعر، وإنما كأحد خصائص قصيدة النثر. خاصة والقصيدة المعاصرة... عامة... يقول محمود درويش: «الكتابة ليست كلها وظيفية وإعية ومكرسة لقول شيء ما... في سياق هذه العملية، وهي أساسية، هناك مستوى أو جانب أسمى: الجانب البريء من الكتابة، أو الجانب المجاني، وهو اللعبة، لأن الشاعر أيضا طفل يلعب بالصورة، يضع قمرًا في الكتابة ويلعب به، ويلعب أيضا باللغة...»⁽¹⁵⁾، ولكنه لعب مقصود... وعموما فإن هذه الصور تكشف عن حالات عميقة تعبر عن الانقسام القائم بين اللغة والتجربة، لتخلق علاقات غير ثابتة، متوترة من خلال عملية الإنفعال المرفه وتمازج الشاعر والرموز وتجاوزها داخل الصورة، مما يجعلها غامضة. من هنا يصبح التناقض صورة

ص 824. 8 يونيو 1991.

8- إلياس خوري: «دراسات في نقد الشعر» ص 160. مؤسسة الأبحاث العربية. الطبعة الثالثة. لبنان 1986.

9- وفيق خنسة: «دراسات في الشعر السوري الحديث» ص 69. دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات بالجزائر. الطبعة الثانية 1982.

10- أنسي الحاج: «لن» ص 23. 27- المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الثانية. لبنان 1982.

11- عز الدين إسماعيل: «الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية» دار العودة ودار الثقافة. الطبعة الثالثة. لبنان 1981.

12- بول شاؤول: «حركة الصورة في «لن» أنسي الحاج - مجلة دراسات عربية - العدد 4 - السنة 17 - فبراير 1983.

13- سوزان برنار: «قطباً قصيدة النثر: التنظيم الفني والفوضى الهدامة» ت: ٩٩ - مجلة (رأية الاستقلال) الأردنية - ص 68/ع 18 أيلول 1992.

14- محمد الطريسي: مقال: «تحليل الخطاب الشعري» في كتاب «قضايا المنهج في الأدب واللغة» (مؤلف جماعي) ص 83. دار توبقال ط 1 - المغرب 1992.

15- من حوار لمحمود درويش نقلته جريدة «الاتحاد الاشتراكي» المغربية ع 2988 بتاريخ 13 أكتوبر 1991.

تحتم عليه تعويض الإيقاع الخارجي الذي تخلى عنه - بخلق إيقاع آخر - تمتزج فيه الأصوات الداخلية باللغة الشاعرية والصورة المدهشة الحيوية المتحركة.. وهذا ما يعمل شاعر قصيدة النثر على البحث عنه لتسييج قصيدته حتى تخرج مشعة وقد نفضت عنها روح الجمود والسكون والبرودة.

هوامش

- 1- عن محمد زكي العشماوي: «قضايا النقد الأدبي القديم والحديث» (بتصرف) ص 61. دار النهضة. الطبعة الثانية. بيروت 1984.
- 2- كمال خيريك: «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» ص 193. دار الفكر. الطبعة الثانية. لبنان 1986.
- 3- مصطفى ناصف: «الصورة الأدبية» ص 216. دار الأندلس. الطبعة الثانية. لبنان 1981.
- 4- جون كوهين «التشبيه الشعري» ترجمة محمد الحرصي - «العلم الثقافي» - العدد 755 - 4 يناير 1993.
- 5- كمال أبودييب: «جدلية الخفاء والتجلي» - ص 21. دار الملايين. الطبعة الثالثة. لبنان 1984.
- 6- محمد الماعوط: المجموعة الكاملة - ص 206. 212. دار العودة. بيروت (ب. ت).
- 7- سيف الرحبي في حوار أجراه محمد الصالحي والعربي الذهبي - جريدة «العلم الثقافي» (المغربية).

صور من تجليات

الحب

عند الشعراء

• بقلم: عبد الله خلف

أما محمد بن جعفر السراج، فينقل رأيا ليحيى بن أكثم عن الحب فيقول: «هو سوانح تسنح للمرء فيهتم بها قلبه وتؤثرها نفسه» (2)، ولكن أبا بكر محمد بن داود صاحب كتاب الزهرة يجنب نفسه مشقة الخوض في تعريف الحب، فيكتفي بذكر الاتجاهات السائدة في فهم طبيعة الحب في عصره، ويقول «إن العشق يتولد من النظر، ومن كثرت لحظاته دامت حسراته» (3).

وعلى أي حال فإن الحب في معناه العام: ميل قلبي يملك على المرء كل

الحب من الأمور المعنوية، ومن العسير وصف الأمور المجردة البعيدة عن الإدراك بالحس لأن الأفهام تختلف فيها، والآراء تتعدد... ومن الصعب على الدارسين في القديم والحديث أن يضعوا تعريفا محددًا لعاطفة الحب، وتحديد ماهيته.

ولذا رأينا رجلا كابن حزم في كتابه: طوق الحمامة. يعترف بعجزه عن تعريف الحب تعريفا محددًا، ويقول: «إنه معني جليل يدق عن الوصف فلا تدرك حقيقته إلا بالعانة» (1).

كبانة فلا يستطيع منه فكاكاً، وهوى يسري في الأعماق فيغلب النفوس، ويسيطر على الأفئدة.

وقد عرف الحب في أدبنا منذ كان للعرب أدب في أقدم العصور، فما هو امرؤ القيس يقول لصاحبته وفي معلقته الشهيرة:

أعرك مني أن حبك قاتلي
وأنك مهما تأمري القلب يفعل

وكان الاتجاه الغالب في الشعر الجاهلي هو الوصف الحسي للمرأة، وابتكار الصور الملموسة المعنوية بالظواهر، البعيدة عن العواطف والوجدان.
فهذا زهير بن أبي سلمى يقول عن المرأة:

تنازعت لها شهباء ودر البحور
وشاكت فيها الظباء (٤)

أرايت كيف وصفها بثلاثة أوصاف في بيت واحد؟
ثم قال بعد ذلك:

فأما ما فوقك العقد منها
فمن أدماء مرتعها الخلاء
وأما المقلتان فمن مهاة
والندر الملاحسة والصفاء

أما عنصرة فيرى في المرأة شاة
قنص للرمي، فيقول:

أشاة ما قنص لمن حلت له
حرمت علي وليتها لم تحرم

ولكن عبيد بن الأبرص يقف على الرسوم فيبكي شجوه ويزرف دمعها، وينعى نكرياته الخوالي:

تعتت رسوم من سليمى كداكما
خلاء تغضيها الرياح سواهكا (٥)

وعندما جاء الإسلام كانت النظرة إلى المرأة لا تزال نظرة حسية تأثرا بما كان في الجاهلية ثم سمت هذه النظرة عندما رسخت أقدام العقيدة الإسلامية، وعنى الشعراء بالسمات الرفيعة في المرأة، وبجليل الشمائل، وكريم الخلال.

وأفصح الدين الجديد في تحويل أنظار العرب عن الفحش والخناء، وزكى أنفسهم وطهر أخلاقهم: بسم الله الرحمن الرحيم «قل إنما حرم ربي الفواحش ما ظهر منها وما بطن» (٦).

وفي العصر الأموي أصبحت القيم الإسلامية قادرة على خلق الصور الفنية لدى الشعراء، فشهدنا أدب الحب العذري، أو العفيف، حتى أن الفرزدق، وهو الشاعر الغليظ الحس رأينا له شعرا غزاليا عذريا، فسمعناه يقول:

لئن كان في الهجران أجر لقد مضى
لي الأجر في الهجران مذ سنتان
فوالله ما أدرى أكل ذوي الهوى
على ما بنا، أم نحن مبتليان

ورأينا شعراء عذريين كجميل بن معمر، وكثير عزة، ومجنون ليلى لهم في هذا مجال باع طويل. ويضيق

المقام عن الاستشهاد بأشعار هؤلاء، فدواوينهم معروفة متداولة.

وهكذا كان الحال في العصور التالية، حتى عصرنا الحاضر، الذي جمع ثلة من شعراء الحب على امتداد العالم العربي كله، كآبي القاسم في تونس وإيليا أبو ماضي في المهجر، وعلي محمود طه في مصر، ونزار قباني في سوريا وغيرهم كثير. فإذا تجاوزنا الأدب العربي ألفينا قضية الحب في مجال آخر، وفي صورة أخرى. أما المجال فهو التصوف، وأما الصورة الأخرى فهي السمو بهذا الحب، ليصبح حبا إلهيا، هو أرقى أنواع الحب على الإطلاق.

الحب الإلهي عند المتصوفين

ومن القضايا التي عالجها المتصوفون قضية «الحب الإلهي» على الرغم من كثير من الجدل حول هذه العبارة التي أخذت على ظاهرها، وقال بعضهم: إن كلمة «الحب» لا تنسب إلى الله، لأنه - سبحانه وتعالى - أجل من أن تكون الصلة بينه وبين عبادة صلة حب شبيهة بالتي بين الخلائق، بل ينبغي أن تكون صلة عبودية، وربوبية: عبودية من العبد، وربوبية من الله جل شأنه.

ولكن الذين استعملوا لفظة «الحب الإلهي» اعتمدوا على ما جاء في القرآن الكريم من قوله تعالى، «يا أيها الذين آمنوا من يرتد منكم عن دينه فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه» (7)، وقوله في آية أخرى «يحبونه كحب الله، والذين آمنوا أشد حبا لله» (8).

والمتتبع لكلمة «الحب» في ذاتها يجدها كما قلنا قد مرت بمراحل عدة منذ العصر الجاهلي إذ كانت تعني الحب البشري الخالص، ثم سمت شيئا فشيئا، حتى تجلت في صور الحب الإلهي في الشعر الصوفي.

وأخذ المتصوفون يستعينون به على بث حبهم للذات العلية، ووصف أحوالهم ومقاماتهم في طريق هذا الحب. ومن أوائل من استعمل لفظة الحب استعمالا صريحا كانت «رابعة العدوية» التي قسمت هذا الحب إلى حبين: حب الهوى، أي حبه لذكر الله دون سواه، وحب لذات الله جل جلاله، وهو الحب الذي تطالع فيه جمال الربوبية، ولا شك أنه أعلى الحبين، لأنه تجرد عن الهوى، وقصد به مشاهدة الذات العلية المتجلية في هذا الإبداع، والجمال الكوني الرفيع.

أحبك حبين: حب الهوى
وحبا لأنك أهل لذاك
فأما الذي هو حب الهوى
فشغلي بذكرك عما سواك
وأما الذي أنت أهل له
فكشفت لي الحجب حتى أراك
فلا الحمد في ذا، ولا ذاك لي
ولكن لك الحمد في ذا وذاك

ومن بعد «رابعة» شاعت كلمة الحب هذه في أقوال الزهاد والعباد، حتى أن الحاسبي المتوفى سنة 243 هـ وهو من كبار المتصوفين ألف فصلا خاصا تحدث فيه عن أصل حب العبد للرب، وقال:

«إن هذا الحب منه إلهية أودع الله بذرتها في قلوب محبيه».

الحال الثاني: يتولد من نظر القلب إلى عظمة الله وعلمه وقدرته، وهذا حب الصادقين والمختصين.
والحال الثالث: هو حب الصادقين العارفين، تولد عن نظرهم ومعرفتهم بقديم حب الله تعالى بلا علة، فكذاك أحبه بلا علة.
والحبة كما يقول الجنيد: إفراط في السيل.
وقال شاعرهم:

غرست لأهل الحب غصنا من الهوى
ولم يك يدي بالهوى أحد قبلي
فأورق أغصانا، وأينع صبوة
وأعقب لي مرا من النمر المحلى
وكل جميع العاشقين هواهم
إذا نسبوه كان من ذلك الأصل

جهاد الحب

والمتصوفة يرون أن هذا الحب جهاد يدفع بصاحبه إلى القرب، ثم الوصول.. مستشهدين على ذلك بقوله تعالى:

«الذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا» ولا بد لهذا الحب من ثمن باهظ، فهو يكلف صاحبه الكثير الكثير، بل يكلفه أحيانا حياته، لأن الروح كما يقولون إذا شع ضياؤها وقوي اتصالها انحلت الجسد الضيق وأسقمته، وقالوا في ذلك:

ولما ادعيت الحب قالت: كذبني
فما لي أرى الأعضاء منك كواسيا
فما الحب حتى يلصق القلب بالحشا
وتذبذب حتى لا تجيب المناديا

«إن العشق مجاوزة الحد في المحبة، ومحبة الرب للعبد واردة في الكتاب والسنة، أما محبة العبد للرب فهي حالة يجدها من قلبه، تطف عن العبارة، وتحمله تلك الحالة على التعظيم له، وإيثار رضاه، وقلة الصبر عنه، والاستئناس بدوام ذكره له بقلبه».

ويوضح القشيري أن المحبة تتعدى هذا التعظيم والاستئناس بالذكر ويقول:

«إنها ليست متضمنة ميلا أو اختطاطا... كيف وحقيقة الصمدية مقدسة عن اللحوق والدرك والإحاطة؟»

وفي هذا التفسير رد على كل من اعتراض على كلمة الحب لله، لأنه قضى على كل الشبهات، وأكد أن المقصود «بحب الله» تعظيمه وقلة الصبر عنه، والاستئناس بذكره، وهذا تفسير نرضاه، ونطمئن إليه.

أهل المحبة:

وأهل المحبة أحوال:

الحال الأول: محبة العامة، وتتولد من إحسان الله تعالى إليهم، وعطفه عليهم، وقد حيلت القلوب على حب من أحسن إليهما، وهذه تولد صفاء الود للمحبوب، مع دوام الذكر والطاعة، لأن من أحب شيئا أكثر من ذكره وأطاعه، وفي هذا يقول الشاعر:

لو كان حبك صادقا لأطعته
إن المحب لمن يحب مطيع

لربه تنبثق محبته للكون، تلك المحبة التي ترى عظمة العلي القدير متجلية في كل ذرة من ذرات الكون. والصوفيون يرون المحبة الإلهية روح الإسلام، لأن الرسول صلى الله عليه وسلم سأل ربه قائلا:

«اللهم أني أسألك حبك، وحب من يحبك، وحب عمل يقربني إلى حبك».

ونرى ابن القيم يقول في كتابه: «طريق الهجرتين» «إن المحبة عقد الإيمان الذي لا يدخل فيه الداخل إلا بها، وفلاح للعبد، ولا نجاة من عقاب الله إلا بها، والله هو الحبيب المعبود الذي تولعت القلوب بحبه، تدعوه في مهماتها، وتتوكل عليه في مصالحها، وتلجأ إليه، وتطمئن بذكره، وتسكن إلى حبه، وليس ذلك إلا لله وحده»، ونسمع الشاعر الصوفي يقول:

ذكرتك، لا أني نسيتك لمحبة
وأيسر ما في الذكر ذكر لساني
وكدت بلا وجد أموت من الهوى
وهام علي القلب بالخفقان
فلما أراني الوجد أنك حاضري
شهدتك موجودا بكل مكان
فخاطبت موجودا بغير تكلم
ولاحظت معلوما بغير عيان

ويعمل المتصوفون طلبتهم الجنة، لأنهم يريدون فيها رؤية ربهم، ويعتبرونها منتهى الأماني، وغاية الغايات.

يا حبيب القلوب من لي سواكا
أرحم اليوم زائرا قد أتاك

وإذا كان الحب المادي الأرضي قد كلف أصحابه أثمانا باهظة فكيف بالحب الإلهي، وهو أسمى أنواع الحب وأقدسها؟
لقد كلفهم ما أبطاهم دما، ولا عجب، فمن يطلب الحسنة لم يقله المهر.

لغة الحب الصوفي:

وقد صيغ هذا الحب الإلهي في بعض مراحله بصيغة فلسفية، فأصبح تعبيرا عن نظرية الإشراق كما وجدنا عند السهروردي الذي يقول في مطلع قصيدة له:

**أبدا تحن إليكم الأرواح
ووصلكم ريحانها والراح**

وأن الصوفيين كانوا يعون ما قاله «أفلوطين»:

«من أن الطبيعة لغة عجيبة لمن يقرأها.. فجمالها الظاهري الحي رموز، كما ترمز الحروف المكتوبة إلى الألفاظ، وكما ترمز الألفاظ إلى المعاني.. وجمالها الباطني هو الجدير بأن توجه إليه الاهتمام.

وهذا الاتجاه هو اتجاه أدياء الصوفية الذين يرون في جمال الكائنات جمال الخالق جل شأنه، والصوفي حينما يحاول الإحاطة ببداية هذا الكون وعجائبه لا يحركه الطمع المادي، وإنما يحركه روح التعبير والمحبة.

وفي المنهج الصوفي نرى «المحبة» قوام كل شيء، ومن حب الصوفي

انت سؤالى وبغيتى وسرورى
قد أبى القلب أن يحب سواك
يا رجائي وسيدي واعتمادي
طال شوقي، متى يكون لقاءك
ليس سؤلى من الجنان نعيما
غير أنى أريدها لأراك

الحب الصوفي ضرورة:

والحب لدى المتصوفين ضربه
لازب، لا بد منه ولا مناص عنه، وهذا
مقام من المقامات التي يمر بها كل
سائر إلى الله، فلا ينبغي والأمر كذلك
أن نلوم المحبين لأن المحبة لم تترك
لهم مجالا لغير ما يحبون.

قال العفيف التلمساني:

لا تلم صبوتي فمن حب يصبو
إنما رحم الحب المحب
كيف لا يوقد النسيم غرامي
وله في ختام ليلى مهبط
نصبوا خان حبه ثم نادوا
يا نيام القلوب للراح هبوا

ونجد أشعارهم الغزلية تتسم
لسممة الحزن والحين، لأن الحب
مركبه صعب وغايته بعيدة..
ويخافون أشد الخوف من ألم الفراق،
ويحنون للطيور الشادية لأنها تدفق
بشدها أنهار دموعهم، وتثير فيهم
كوامن الأشجان.

حمام الأراك ألا خبرينا
بمن تهتفين؟ ومن تندبينا؟
فقد سقت - ويحك - نوع القلوب
فأجريت - ويحك - ماء معيناً

تعالى نغم ماتما للفراق
ونندب أحببنا الظاعينا
أواسيك بالنوح كي تسعدينا
كذلك الحزين يواسي الحزينا

وما أبعد الفارق بين حب الصوفية
السامي، وبين الحب البشري المادي..
إن حب الصوفية عشق للجمال
مجرداً من كل نقيصة، متشحا بالثقى
والنقاء.. فهو غاية نبيلة وهدف
شريف، وأمل لا يتصدى له إلا ذوو
العزائم الفنية من الرجال.

وأفاضل الناس الكرام أبوه
وفتوه ممن أحب وتاهوا
عشقوا الجمال مجردا بمجرد الر
وح الزكية عشق من زكاهها
متجربين عن الطباع ولؤمها
متلبسين عفافها وتقاهها
متمثلين بصورة بشرية
وقلوبهم ملكية بقواها

أما العشق المادي البشري فهو ولع
بالشراب والطين.. وشهوة دفع إليها
هوى النفوس وحب من الفناء للفناء،
كحب الأنعام للمرعى.. وما أبعد
الفارق بين الأرض والسماء والتراب
والتبر، والحصى والآلى..

لا كالذي يهوى الطباع بطبعه
ومرامه صلصالها وحماها

هذا هو شأن الحب بين الأدباء
والمتصوفة

- (1) طوق الحمامة ص 5.
- (2) مصارع العشاق ص 2، 3.
- (3) انظر كتاب «الزهرة» ص 11.
- (4) انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة 1/ 89.
- (5) انظر دراسة الحب في الأدب العربي ج 1 للدكتور مصطفى عبد الواحد ص 17.
- (6) سورة الأعراف / آية 33.
- (7) سورة المائدة / آية 54.
- (8) سورة البقرة / آية 165.

أسئلة النص الشعري المعاصر واحتتمالات القراءة

• عبد القادر عيو
الجزائر

وتمنعها على الكشف «ولهذا يستمر الشعر إلى الأبد» (1). هذا الشعر المتمرد على النمطية السكونية والجمود «كلما اقترب من الشيخوخة الأخيرة احترق في نار الخليقة وعاد من جديد ناهضا من بين رماده ليعلن عن براءته اليافعة وشبابه الجميل» (2).

وإذا كانت ولادة النص الشعري المعاصر استجابة صادقة للتحويلات الإنسانية الجديدة في اتساع تجليات الكتابة الإبداعية ودلائلها. فكان السؤال صنو انفتاح النص، سؤال الكشف والرؤيا والقلق والغموض، بل سؤال التأويل والتجاوز، سؤال الموقف من جديد النص ومن النص

إن مسألة النص الشعري المعاصر، هي ممارسة خرق حدوده وقراءة اللانهائي فيه، وكشف ما تخفيه طبقاته الماهولة باللامتوقع منه، عن طريق إثارة السؤال، ولوج منعرجاته الاحتمالية، من حيث كونه نص المراودة والهرب، يظل القبض على مضمرة بحاجة إلى إعادة اكتشاف وإلى مطاردة مستمرة فيها من عنت البحث ومشقة التأمل الكثير لصيانة سرية الكون فيه، وتجنباً ورفضاً لوضوح الوجود نزولا إلى رغبة الإنسان النازعة إلى التستر والغموض في ظلال كثافة أساليب القول. وذلك تأكيداً على حصانة الحقيقة الذاتية

ويقلق بالشرارة التي يقتدحها العقل، إذ يؤكد بعد القاسي بمائة سنة عبد القاهر الجرجاني «فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ... فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده» (5).

هذا سؤال النفس للنفس عن طريق الهمس «وهذا موضع في غاية اللطف، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي كالهمس، وكمرى النفس بالنفس» (6).

بعيدا عن التوسط الذي يقوم به الناقد بين النص وقارئه خالقا بذلك العلاقة بينهما من خلال منهجه المرجعي يتحقق التفاعل بين العلامات النصية وفعل التأويل عند القارئ.

لأن سؤال النص يشد القارئ إليه ويدعوه إلى خلق فعالية ذلك النص.

ونصل إلى السؤال المنهجي في القضية كلها الذي يدور حول الأسئلة ذات التعدد والتنوع في مستوياتها ومنطلقاتها، والتي تتجمع كلها حوله وتعود إليه كما يعود الشاعر المعاصر إلى الذات في عصر التمزق والانفصام، والبحث الدائم عن هوية ضائعة في دروب الماضي، وفي الآن، بواجهة الآخر... إنه السؤال الذي تفرضه منهجية الكتابة، ذلك أن طبيعة الموضوع تحدد نوعية المنهج ومن ثم يتحدد السؤال.

لماذا النص الشعري المعاصر؟

الجديد، الذي يتيح للقارئ اختبار طريقته في القراءة والكشف ومحاورة النص واستنطاقه والانتقال بين فضاءات رموزه، وإحياءاته إلى الحدس والإشراق، وبين المؤتلف إلى المختلف، باعتبار أن النص الإبداعي هو ثقب تتسرب منها وإليها الدلالات كما يقول بارت (3).

وبالتالي أضحي السؤال حول ماهية الشعر العربي المعاصر أسئلة متعددة حملت لواءها مقاربات نقدية جديدة، وقفت أمام التجربة الشعرية الجديدة مواقف متباينة بين القبول والرفض، وما بينهما صدمة الدهشة. إنها حيرة القارئ أمام رفعة النص الشعري المعاصر ومزيته التي لم يستحقها حتى نفذ إلى النواة المركزية للروح، روحانية الفعل الإبداعي المحركة للانفعال والثورة للأعماق الغافية في المتلقي الكاشفة له عن غناه الداخلي الروحاني في علاقة تداخلية بين مضمون النص، الفن المعانيق لمضمون الباطن، وحين نلتفت إلى المقاربة النقدية التراثية وهي تتبنى سمو الروحية في نقد الشعر ندرك تواصل الرؤية النقدية في خطها الأفقي الممتد في حدثنا النقدية الراهنة. يقول القاضي الجرجاني في «الوساطة»: «والشعر لا يحجب إلى النفوس بالمصاحبة ولا يحل في الصدور بالجدال والمقايسة، إنما يعطفها عليه القبول والطاوة ويقربها منه الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا» (4).

نعود إلى سؤال الشعر الذي يؤرق

التجربة الشعرية التي يتحد فيها الباطن مع الفن، ويتركز السؤال في زمن المعاصرة عن سر الدوران في حضرة النص الشعري المعاصر، بالرغم من تراص الدراسات والمباحث النقدية إما ذات الطابع التقليدي / الكلاسيكي في إجرائية طرقها أو الحداثية في تعاملها مع النص.

إذ ماذا بإمكان هذا البحث أن يضيف إلى النقد وإلى النص الشعري المعاصر من إضافات؟

«إن التجربة الشعرية الجديدة رغم بلوغها حدا كافيا من النضج والاستقرار لا تزال ممتدة، وما زال من الممكن اكتشافها في المستقبل القريب أو البعيد عن ظواهر وقضايا جديدة» (7).

إنه امتداد فضاء النص الشعري المعاصر واختراقه لقناعات المتلقي وإحداثه الاهتزازات تلو الاهتزازات على مستوى ذائقته الفنية، وعلى مستوى رؤيته النقدية، وجعله ينتفض ليدرك المسافة التي تفصل بين التراكم المعرفي والبلاغي واللغوي الجمالي، الذي يأسره في نظرة تقليدية ساكنة وبين الجديد ليس على مستوى الباطن الذي ينطوي عليه فحسب، بل حتى على مستوى اللغة التي يتشكل منها وتحيط به. ومن هنا أصبح النص الشعري المعاصر بعدا Ecart. في حد ذاته، بعد يمثل النقيض المموس للكلام المألوف والمستهلك، وبعد عن النشر وقوانينه، فهذا النص الجديد يحطم قوانين الحديث اليومي والمألوف ليبنى عالما شعريا متميزا. ولم يقف هذا البعد عند مستوى اللغة العبادية واللغة الشعرية الجديدة بل أصبح بعدا بين

مما لا يختلف فيه الباحثون في مجال الدراسات النقدية الأدبية وحتى الشعراء المبدعون أنفسهم أن حركة النقد وحركة الحداثة في النقد واكبت النص الشعري المعاصر منذ البدايات، وأسهمت بشكل متفاوت من حيث المنهجية والخصب النقدي والرؤية السجالية وتناول الظواهر والبنى المتعددة للنص الشعري المعاصر، وإذا كانت التجارب النقدية الأولى بداية مع «نازك الملائكة» الشاعرة العراقية إلى موكب النقاد والباحثين الذين تفتحوا على العطاءات النقدية العالمية بمختلف اتجاهاتها ومدارسها، وتمثلوا هذه الأدوات النقدية في تعاملهم وتفاعلهم مع النص الشعري العربي المعاصر، فأضافوا نوعية خصبة وغنية، فتحو المبدع والقارئ على السؤال آفاقا من خلالها عرف كل منهما ذاته وعرف العالم من حوله، وعرف بالخصوص خطورة اللغة في بلورة وعيه وتشكيل رؤاه، فكان كلما غاص في أعماق ذاته بواسطة اللغة وقف على كنوز مخبوءة تحت طبقات مترابطة من الكلمات والمفردات عبّرت عن تجربة جديدة لمواقف جديدة من عصر جديد. هنا وقف النقد المعاصر طويلا أمام تجربة الشعر المعاصر، هل هي تجربة ذات أم تجربة لغة؟

نعود إلى السؤال الجوهرى الأول ونقول لماذا الشعر العربي المعاصر؟ إن السؤال الأبدى الخالد يظل هو سؤال القلق والكشف والتوتر، ما دام الشعر رديف النبوة، والنبوة خلق وتجديد وثورة وبعث، وبالتالي فسؤال يمتد إلى الوراء ويمتد إلى الأمام في زمن

الشاعر والجمهور المتلقي، وبالتالي تعقدت إشكالية النص الشعري المعاصر وتفرعت عنها إشكاليات أخرى.

ولذا كلما عمق الشاعر من هذا البعد زاد انفصاله عن الجمهور وعن ذوقه المعهود.

ومما يعطي للنص الشعري تفرده وتميز وحداته العامة التي من خلالها تنقسم النصوص الشعرية من حيث هذه الوجهة أي وجهة استعماله للأبعاد إلى ثلاثة أنواع حسب رأي «جون كوهين» وهي: القصيدة الإيقاعية والقصيدة الدلالية والقصيدة الإيقاعية الدلالية» (8).

ومن ثم فإنه ليس من الضروري الاكتفاء بهذا البعد الأنف الذكر الذي هو انفصال النص الشعري وتحطيمه لقوانين الكلام العادي المألوف، ليصبح نصا شعريا ولا يكون شرطا كافيا لتمثل جميع مظاهر النص الشعري يقول «جون كوهين»: «نعتقد فعلا بأنه لا يكفي تحطيم القانون لكتابة قصيدة» (9).

ولكن هل تنحصر وظيفة الشاعر المقصودة في تحطيم قوانين اللغة النثرية فحسب؟

إن إبداع الشاعر في خلق فعالية خصبية جديدة تكمن في مدى إتقانه لعملية الهدم والبناء، إذ كيف يقوم بتقويض بناء اللغة العادية والنثرية ليؤسس من خلالها عن طريق استثمار الوسائط في خلق وبناء لغة جديدة، أو لغة داخل اللغة. يقول «بول فاليري»: «الشاعر لا يحطم إلا من أجل البناء» (10).

ولكنه بناء يمتلك خصوصية جديدة، شاعرية لا يصل إليها الشاعر إلا عندما يحقق لغته عنصر الإيحاء وبالتالي يمكن القول بأن كل نص أدبي إيحاء، وهذا هو الهدف المطلوب من الشاعر، حتى يخرج من دائرة التقرير، ويكون قادرا على تأسيس العلاقة المتميزة بين خارج النص وداخله، وبين داله ومدلوله، هما اللذان يخلقان الإيحاء، هذا الإيحاء الذي قال عنه رولان بارت: «إنه تحديد، وعلاقة، وتكرار، وخط، له القدرة على الارتباط بإشارات سابقة، أو لاحقة، أو خارجة بإمكانة أخرى للنص» (11) ويعرف يامسليف Hjelmslev الإيحاء بأنه «معنى ثان، ودال مؤسس هو نفسه من دليل أو نظام للدلالة الأولى التي هي التقرير» (12).

وهذا يحيلنا إلى النص النثري أحادي الدلالة بينما النص الشعري يتميز بكونه متعدد الدلالة يفتح دلالات أخرى عندما يرتحل إلى أعماق القارئ ويحقق فتحا جديدا في عالم الدلالات لم يخطر ببال الشاعر كاتب ومنتج النص نفسه.

ومن كم يكتسب النص الشعري انفتاحه على القراءات المتعددة في مستوياتها، ويبقى النص في هذه الحالة نصا باحثا عن اكتماله اللامحدود، فهو نص ناقص كتابة ويمكن إتمامه قراءة.

نقف أمام السؤال الأول من جملة السؤال الذي واجهنا في بداية التحليل وكأنه سؤال الأبد، سؤال عن الشعر قبل السؤال عن زمنه، أو وصفه، أو شكله، إلى غير ذلك من النعوت

المقاربات النقدية الجديدة هو البحث في الشعر من حيث هو شعر، أي الغوص في الضمير العربي بفطرته الممتزجة بمثالية الشعر، ولا تنتهي رحلتها الكشفية ولا يمكنها أن تنتهي مادامت قد خطت خطواتها الأولى في البدايات الصحيحة للشعر، ولم تبحث عن النهايات، إذ لا وجود للنهايات في الشعر، هذه النهايات التي كانت هي البدايات الأولى في العملية النقدية الكلاسيكية التي اكتفت بتصنيف النص الشعري، والتلاعب بسطحه بطريقة ميكانيكية ساردة في ذلك أجوبة التاريخ إما عن طريق المقارنة أو الموازنة ثم الوصول إلى تلقيق جواب كبير. ويبقى الشعر بعيداً عن مثاليته وفي علاقته المتينة بالمصير العربي.

إن ما وصلت إليه الاتجاهات النقدية الكلاسيكية في رحلتها الشاقة للكرورة لا يخرج عن كونه الانتهاء إلى الوجود الثبوتي العارض للشعر، وفي الأخير يتحول الشعر إلى صنم تجسد في النص ولا ينتهي فيه.

فسؤال الشعر هو مطابقته مع الشعر نفسه خروجاً عن مألوف تطبيق المنهج إذ «ما نراه من طرح لبعض الضوابط الساذجة لا يعدو أن يكون ضرباً من المنهج التعليمي، أو المدرسي الجاف الذي يعني كل شيء إلا أن يكون مفتاحاً لفهم نص أدبي» (13).

بهذا المعنى يحقق الشعر انفلاته من قبضة أي منهج استناداً إلى طبيعته الخاصة التي هي «تنبؤية ورؤيوية بشكل أساسي، تقوم على كسر الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم (عالم التراث)،

والمسميات اللاحقة به. تبقى الأسئلة المطروحة بالحاح في كل مرحلة تاريخية من عمر هذا الشعر كلما تحقق البعد بين النص الشعري وقارئه، وكلما أحدث الاهتزاز لدى المتلقي وخلخل القناعات التي يحاكم بها هذا الشعر والأدوات التي يقرؤها بها، أو بعبارة أخرى كلما اخترق النص الجهاز المفاهيمي للمتلقي وبلبل منظومته الفكرية وذائقتة الشعرية الجمالية.

وإذا كانت الاتجاهات النقدية الكلاسيكية تساءلت عن الشعر، واقتربت من محيطه ملامسة في ذلك بناء الشكلية، فإن المقاربات النقدية الجديدة تساءل في الشعر مقتحمة مركزه، متوغلة فيه ممتزجة بروحه متفاعلة معه لخلق النص النقدي الإبداعي.

هذا التساؤل في الشعر يستمر بالحاح لأن علاقة الإنسان العربي المعاصر بالشعر، أصبحت علاقة تناقض المصير انعكاساً إشكالية الشعر الراهنة التي ما هي إلا تعبير عن أزمة راهنة يعيشها الضمير العربي. إشكالية تعددت مظاهرها ضمن شروط وموضوعات أي ضمن المنظومات الفكرية للضمير العربي ومصيره المرتهن بعلاقته مع الذات ومع الآخر.

ولعل أبرز إشكالية مازالت تلاحق هذا الشعر وتحاكمه هي الأسئلة الساكنة الممتدة في خط الزمن، هي الأسئلة التي جمدت الشعر والإنسان في قالب آلي يجتر ويتذكر بدل أن يبدع ويفكر.

ولعل أهم سؤال رفعت لواءه

بغية الانفتاح على عالم أوسع، إن الشعر هو البحث الدائم على تجاوز دائم» (14).

ومن هنا فمسؤال الشعر تغير لما تغيرت الوسائط التي كانت تربطه بالواقع «إن الشعر الذي كان يشكل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها، بين الإنسان والعالم صلة شكلية قد أصبحت هنا مغامرة إنسانية تذهب مسلحة بالشك، إلى البحث عن «حقيقة خاصة فيما وراء وقائع العالم» (15).

إذ إن منظور الشعر من باب الرؤيا والتخيل أصبح البديل الأكثر انفتاحا على النص الشعري المعاصر لما كان يطلق عليه «بروح العصر» إذ إن الرؤيا هي العنصر المؤسس لتنظير منفتح على مستقبله إلى جانب عنصر التخيل.

وهذا ما أثاره الجرجاني (أسرار البلاغة) وهو يجدد المعنى التخيلي للشعر: «الذي لا يمكن أنه صدق، وإن ما أثبتته ثابت، وما نفاه منفي» (16) ويضيف إن الشاعر يجد في التخيل «سبيلا إلى أن يبذل ويبتدئ في اختراع الصور ويعيد..» (17) وكذلك يكون فيه «كالمستخرج من معدن لا ينتهي» (18). أما من جانب الرؤيا والتي المقصود بها «الانتقال باللغة من حالاتها الساكنة إلى حالة الإحساس بما تحققه من تعادل بين الظاهر والباطن في نقل الحس وبعتها في تواصل رمزي مع دلالات مبتكرة من خلال العلاقات الجديدة بين المفردات..».

هذه النقلة الجمالية التي حققها

الشاعر العربي المعاصر في صراعه المستمر مع تناقضات الواقع المتجاذبة بين طريقي البعث والانكسار إن على مستوى الواقع المادي أو على مستوى الخلق الفني. كل ذلك انصهر في بوتقة واحدة هي الذات الشاعرة التي رفضت سؤال النمطية والتكرار وحطمت حواجز التقعيد النقدي، واللغوي، وانتقلت من تجربة الحس إلى الحس الباطني وشفافيته وخرجت من نطاق الرؤية الوصفية والانفعالية، وتمثلت الرمز والأسطورة وفكرة التداعي التوالدية أي حققت ما اصطلح عليه بشعرية النص.

مما جعل المقرب النقدي يتجدد ويحيط بالنص الشعري بل يتغل فيه بواسطة مقاربات نقدية جديدة تفاعلت معه من كل أبعاده وفق أسئلة الرؤيا والتأويل.

بل إنه البحث عن المدركات الواقعية، هذه المقاربات النقدية التي أعادت النظر النقدي في ماضي النقد واصطلاحاته التي كبلت الوعي النقدي بمفاهيم ناقصة وساكنة أنتجت ظروف ثقافية تاريخية لها نظرتها الخاصة إلى الشعر بوصفه إنتاجا جماعيا لا إبداعا فرديا، ينتمي إلى أفراد مختلفين، مما جعل الممارسة النقدية التراثية في أغلبها تحوم حول النص الشعري عن طريق الموازنة، ومشكلة السرقات الأدبية وغيرها، وعاشت في هذا الجو قضايا جوهريّة تتصل بروح النص الشعري، لم يجد إليها المقرب النقدي القديم سبيلا إلى التطوير أو الإثراء بالرغم من وجود

الثانية التي تخلفها الوسائط المبتكرة في بناء لغة النص، إلى جانب إعطاء القارئ سلطته الفعلية في تأمل وتأويل مستغلق النص تأكيداً على أنه ثنائية متكافئة ومتداخلة أي عالمان متغامان في علاقة تفاعلية لا يمكن الوقوف على حدودها.

بل اختراق هذه الحدود ومواصلة البحث في الجذور والأعماق هو أساس عمل المقاربات النقدية الجديدة التي لا تقف عند المعنى الواحد والشكل، بل تتوزع في دروب النص وثنائياه كما تتوزع أهواء القارئ وتراكيماته المعرفية والثقافية، وتساقولاته الهاربة من نطاق اللاوعي، لا لكون أن النص يظل وفق هذه الصورة أسير تأويلات مسبقة جاهزة، بل يغدو المحرك لهذه الإسقاطات الكامنة في لاوعي القارئ الناقد، ويخلخل فيه ما تراس من مكبوتات تجعله يتمتع بحرية أكثر في انفتاحه على أجواء النص ودلالته ورموزه يتعامل معها بما يناسب رؤاه. ومن هنا تتعدد مستويات القراءة ويحقق النص تجدداته وتمده وتضحي القراءة بحق عملية هدم من أجل البناء، ولا بد للإشارة في هذا المقام إلى التمييز بين التفسير والتأويل «فالتفسير ضرب من الأخذ بالظاهر بحيث يتمشى المفسر مع أقرب ما يتبادر إلى الذهن من العبارات فهو يأخذ بما نسميه السطح الظاهري للأشياء، أما في حالة التأويل فالمؤول في شيء آخر وراء هذا الظاهر وهو لا يكتفي بالمعنى السطحي المباشر» (20).

بعض الوقفات النقدية التي تستحق التأمل النقدي الحدائي، وتعد تراكما معرفياً يضاف إلى الممارسة النقدية المعاصرة لتأصيل النقد العربي في حدائته وفي رؤيته للشعر ولأسئلة الشعر.

تتغير المواقف والأحكام والمصطلحات ليس فيما يخص الشعر العربي المعاصر بل تطول الالتفاتة النقدية وتمتد إلى بدايات الشعر العربي كله.

وتعد قراءة الموروث الشعري العربي بنظرة جديدة، يقف القارئ أمام شفافية النص واتساعه في حركته الدائبة وفي ملاحقة النقد له في تجدد مستمر إذ «كثيراً ما أطل هذا الذي نسميه بديعاً على إدراكات أسطورية أو رمزية» (19).

إذ إن الرمز مفهوم يحقق وحدة القصيدة ويحيل إلى فضائها الممتد في باطن النص ومنتجا له، بل يحرك أليات القراءة وفي مقدمتها التأويل الذي يضحي طاقة إبداعية تعيد خلق النص بعد تمثل جزئياته في كليتها وبالتالي يقف الناقد على روعة النص الشعري وقدرته على إعطاء العرضي والظرفي، أو الجزئي صفة الجوهري والأساسي.

إن ذكر الرمز لا يعني ذلك أننا نحصر جمالية النص الشعري المعاصر في دائرة الرمز وكأننا نشغل في حدود هذا المصطلح الفني، وإنما فقط للدلالة العابرة على أن الاقتراب من النص الشعري المعاصر تجاوز العلاقة الأحادية التي تلامس اللغة الأولى المقروءة للنص إلى اللغة

- 1- يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر- دمشق/ 1980، ص 14.
- 2- د. عبدالعزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، ط 1 / 1985، ص 5.
- 3- رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: تر. محمد پرادة، ص: 62 / 63.
- 4- دار الطليعة - بيروت / 1982.
- 5- القاضي الجرجاني - الوساطة - ط 3 - دار إحياء الكتب - القاهرة.
- 6- عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة - فتح، السيد رشيد رضا - دار المعرفة - لبنان / 1968.
- 7- المرجع نفسه - ص 13.
- 8- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - دار العودة - بيروت / 1981، ط 3 / ص 6.
- 9- Structure du langage poe - 8.
- 10- يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر - دمشق/ 1980، ص 14.
- 11- د. عبدالعزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، ط 1 / 1985، ص 5.
- 12- رولان بارت: درجة الصفر للكتابة: تر. محمد پرادة، ص: 62 / 63.
- 13- دار الطليعة - بيروت / 1982.
- 14- القاضي الجرجاني - الوساطة - ط 3 - دار إحياء الكتب - القاهرة.
- 15- عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة - فتح، السيد رشيد رضا - دار المعرفة - لبنان / 1968.
- 16- المرجع نفسه - ص 13.
- 17- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - دار العودة - بيروت / 1981، ط 3 / ص 6.
- 18- Structure du langage poe - 8.
- 19- tique, p. 9-10, jeu cohen
- 20- المرجع نفسه، ص 201.
- 10- المرجع نفسه، ص 202.
- 11- s/z Roland barthes, p. 14.
- 12- s/z Roland barthes, p. 13.
- 13- د. عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ ديوان م. ح 1983، ص 50.
- 14- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 75.
- 15- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 74.
- 16- نقلاً عن أدونيس: صدمة الحداثة، ص 291.
- 17- المرجع نفسه، ص 291.
- 18- المرجع نفسه، ص 291.
- 19- مصطفى ناصف، نظرية المعنى، دار الأندلس، ص 134.
- 20- المرجع نفسه، ص 165.

■ أحمد السقاف وأغلى القطوف

عبدالله زكريا الأنصاري

■ في الغابة

شوقي بغدادي

■ هايكو صحارى الجنون

عبداللطيف خطاب

■ الموعد

د. وفيق سليمان



الحمد والثناء والطوبى

(عشرون شاعراً عباسياً)

• عبد الله زكريا الأنصاري

قطفت لنا من الثمر الطُوفاً

وجئت بهم تقدمهم صفُوفاً

بُناة الشعر من بلغوا الثريا

سموا بالشعر واخترقوا السُجُوفاً

وطاروا فوقها وشدوا وغنوا

بشعرهم وقد شمخوا أنوفاً

هم العدد الأقل لحاسبية

ولكن في النُهي فاقوا الألوفاً

تساموا بالقريض وأبدعوه

ولم تعرف لثلاثهم صنُوفاً

بيوت الشعر شادوها قصوراً

زهت معنى وقد سطعت حروفاً

وشبَّ أوارها الوجـدان حـتى
 رأيت قلوبنا وجفت وجـوفنا
 تثير ذوي العقول بما حوته
 بحكمـتها وتُغري الفـيـاسـوفـا
 صـفـفا حلـو الكلام لهم وهبت
 بناتُ الشـعر وانتفضت وقوفنا
 هو الشـعر العـظـيم لنا حـياة
 وكم بالشـعر قد مـنا القـطوفـا
 وكم في الشـعر هام به محبٌ
 وأصيح منشداً وبه شـغـوفـا
 حضارة أمة سمقت وطالت
 ومدت في الحـياة لها سـقوفـا
 حضارة أمة رفعت لواءً
 لها الإسلامَ والخُلُقَ الألوفـا
 دواوين من الشـعر المصنـفـى
 حكـت تاريـخنا وحكـت صـروفـا
 تضيق بها المكاتب كل لونٍ
 وتبصرها وقد ضاقت رفوفـا
 فـهـيـى مـزهرأ واشـدد رباباً
 وسـيـخـن يـومَ ذكـرهم الدُفوفـا



في الغاية

شوقي بغدادى

الغاية تلهتُ

تتكلمُ

ولها قلبٌ ويدانِ وقمٌ

الصمتُ بها لغةٌ ونغمٌ

ومراوحُ خافقةٌ

ونسمٌ

إنِّي ملقى في الغايةِ

لا إسمٌ لي

لا ميراثُ ألمٌ

عمقت جذوري

وانبسطت أغصاني

فوق ذرى وقممٍ

وشققت الصخر

وسلتُ على كفّ العطشان

بكلِّ كرمٍ

وصدحتُ

فكانت أغنيتي

ناقوسَ الفجرِ أفاقٍ وهمٌ

أحدو للشمس

لقافلة ترقى جبلاً

لقطيع غنمٍ

فإذا ما جاء الليلُ غرقتُ

وذبتُ، وضعتُ

فصرتُ ظلمٌ

واسترختُ أفكارٌ

وصفتُ من كدرٍ

أو من لوثة همٍ

الآن خلقتُ

فليس على العيينين أسى

أو ظلُّ ندمٍ

ما وحدي كنتُ

ففي الأعماقِ

منازلُ أهلةٍ وأممٍ

وبناء الكونِ أعاوده

لنحبَّ مجاهله

ونضمَّ..



هايكو صغاري الجنون

• عبد اللطيف خطاب

.1.

نَبْتُ الشوكِ الواخِزِ في القلبِ الفاجِعِ
طولِ العمرِ،
ما زال يُظَلِّلُ تربةَ قُبْرِي الوادِعِ.

.2.

من حليبِ النوقِ، من جوفِ الوريدِ،
انْطَقْتُ أنفاسي السُكْرَى،

على ذِكْرِ «المريد».

- 3 -

هذي هي الصحراء، تَشْلَعُنَا يا ديرة الخُلُنْ
هذي هي الأيام كالبرقِ
المميت، تقتلُ الإنسانَ في الإنسان.

- 4 -

نوحى حمام الدُّوحِ أشجاناً على شيخِ البوادي
وأهدلي - سبحان ربّي -
عبدكِ المقتولُ - وجداناً - إذا نادى المنادي.

- 5 -

هذي الحمائمُ تشجيني، أم أنها الريحُ؟
أم أنها الصحراء سامتني العذوبة،
وأنا المجمعُ ياربي: تباريحُ، تباريحُ

- 6 -

يا صحارى «الدُّو» اني لاهتٌ، صديانُ - أجتأبُ السرابا،
وأنا اللاتبُ عن عبْرَةِ ماء.
أتقرئُ الطلل الدارسَ، والبدو اليابا.

- 7 -

اعْجَنِ الفَخَّارَ سَجِيلاً عَلَى طِفِّ الْفَرَاتِ،
قَيْئَرٍ، الْكِنَّارِ شَجَوًّا.
رَتَّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلاً فَقَدْ حَانَ مَمَاتِي.

- 8 -

هَـذِي الْمَوَاجِيدُ، عَزَفُ الرِّيحِ؟ أَمْ شَجْوُ التَّسَابِيحِ؟
تَلْهُو بِنَا الْبَيْدُ - شَجْوَانِينَ - مِنْ عَطَشٍ،
هَـذِي الْمَوَاجِيدُ، يَرْمِيهَا الْيَرَاعُ الْمُرُّ، تَشْجِيهَا تَصَارِيحِي.

- 9 -

عَلَى هَـذِي الْحَنِينِ الْمُرُّ، تَلْذُبُجُ الْقَوَافِلُ،
تَقْتَفِي آثَارَ، أَسْلَافٍ تُكَالِي،
مَنْ لِهَـذِي النَّاqةِ الثُّكْلَى، أَيَا: جَمَلِ الْمُحَامِلُ.

- 10 -

فِي الْبَيْدِ أَمْشِي، وَفِي الصَّيْهودِ سَاوِرُنِي الْجَنُونُ.
أَقْتَفِي آثَارَ رَمْسٍ دَارِسٍ،
فِي الْقَبْرِ أَمْشِي، وَفِي الصَّيْهودِ شَاهِدَةُ الْمَنُونُ.

.11.

شَدَّهْتَنِي الْجَمَالَ الْحَزِينَةَ بِالسَّخْمِ الْمُسْتَرِيبِ،
بـ «صَفِيرِهَا» الشَّاكِّ الْمُرِّ،
بِالْهِيَاجِ الْحَرُونَ - حَزِينُ النِّيَاقِ - الْمُرِيبِ.

.12.

يَلُوبُ الصُّوفِيُّ الْكَوْنَ صَحَارَى حَوْلِ الذَّاتِ،
يَنْقُطِرُ هَيَامًا،
تَتَارَجِحُ جُبَّةُهُ، حُلُولًا مَا بَيْنَ الشُّوْكِ، وَمَا بَيْنَ الرُّمَسِ الْآتِي.

.13.

هَذِي هِيَ الْكَأْسُ سَكَّرَى يَا نَخْلَةَ الْخَمَارِ،
رُؤَادَهَا الْمَجْنُونُ وَالْمَجْذُوبُ وَالـ.....
هَذِي ثَمَالُ الرُّوحِ، وَالْدَارُ لَا دِيَارَ.

* * *



• شعر: وهيق سليطين

إلى مُبهم الوعد فينا

إلى عرس ما يتأخَّر فيه الطريقُ

انحدرنا معا في المغيَّبِ

ولم يكْ شالاً على كتفكِ الشفقُ

ولم يكْ قوس السماءِ تنزَّلَ

حين ابتدَرْنَا من الصمتِ قاعاً

وملْنَا عن الشارعِ اللغويَّ..

انعطفنا إلينا.

عَبَرْنَا إلى جهةٍ في الغموضِ القريبِ

نطاولُ ما يتملُّ تحت البساطِ

وتعلو به الأرضُ..

تطلعُ تَفَاحَةً في أديم الفراغ البعيدِ
نصوبُ أنفسنا نحوها.
عبرنا إلى وهدّةٍ في الجناحِ
نُداوِرُ ما يتسرّبُ من رقصنا في الظلالِ
وننتهمُ الدربَ..
نُلقي على بازغِ العشبِ بالنظرةِ المسترييةِ
نحنُ، إذًا، في الطريقِ طريقً
لما سوف نمضي إليهِ
انحدرنا إلى شاهقِ الوعدِ فينا
انحدرنا بنا.. وعبرنا
معاً باتجاهين مختلفين نُنَاجِرُ رغبتنا
ونسوقُ العصورَ التي سوف نعبرُ
نُبقي الهواءَ القديمَ..
وما يتكوّمُ قَدَامنا من لهاثٍ
شوارِدُ ما يتباعِدُ حتّى اشتباكِ الظنونِ
وموعدنا لم يزلُ يترقّبُ..
يُعلننا موعداً واشتِهَاءً
يُوجِلنا كي نطلّ الذي كانهُ في بروقِ يدينا
وفي رَعَشاتِ الخريفِ الذي لم يمرَّ..
وفي حجرٍ سوف ينادي
ويزحمُ فيه الطبيعةُ..
حتّى يرفَّ علينا.

هنا نَمَرٌ يَسْتَبْدُ..
يقاومُ دورثهً.. واليقينُ
وشَيْخٌ سِينَهضُ من خلف عَكَازِه
في الغناءِ
فهل سيكونُ الخريفُ خريفًا؟
وهل سنكونُ ربيعين في شجوهِ
نتأخَّرُ مغتبطين بآياتنا في اختلاطِ الفصولِ
بأشجارِ رغبتنا..
والحقيفِ الذي تتشابكُ فيه الأماسي؟!
وما ضاعَ أجملُ
ما يتفلَّتُ من نظرتين
ومن كوكبين..
ارتطامهما فائضٌ في العناقيدِ
خلفَ المجرَّةِ
قُذَّامَ لعبةِ طفلٍ تنوءُ بدهشته..
بالذهول الذي يرثُ الضوءُ منه.
وما ضاعَ أجملُ..
قُلْنَا لما غابَ في ملنقى الوردِ
في حفلةٍ من سفورِ العناصرِ
نحنُ انبلاجُكَ
نقصُكَ فينا تمامٌ..
حَمَلْنَا بهِ الأرضَ نحوَ الذي فاضَ

من نهدةِ المزهريةِ
من حَقَقَانِ الستارةِ
لسنا نسمي السرابَ سراباً
فماذا نرى حين تسقط إسواره الشمسِ
في البحرِ؟
ماذا تُعيدُ علينا المرايا؟!
وماذا يخالِجُ نجمٌ إذا ما عكّرنا بهِ
واختفى بيننا..
في الطريق الذي يتمدّدُ فينا..
ومن أوّلِ الوهمِ..
من أوّلِ الكلماتِ
لنا أوّلُ في الوصولِ
أوّلُ في الحلولِ
وفي الموتِ
في صحوةِ الظلِّ عندَ الجدارِ الأخيرِ
كلُّ ما ينتهي..
كلُّ ما تنتهي..
أوّل..
أوّل..
بانتظار الذي سوف نأتيه
من وقتنا.

■ الحجر وأعياد الدم

خالد عبدالعزيز السعد

■ كاظمة وأخواتها

جمال مشاعل

■ «الكلمة»... أسطورة تاريخية

د. وانيس باندك

الحبر

وأعياد الدم

• بقلم: خالد عبد العزيز السعد

أن تجترح المعجزة وتلوي ذراع الحرب الحديثة، وقوانينها، وتثبت بطلان حقائق العصر، وتضع التاج من جديد على رأس حرب العصابات والمنظرين التاريخيين لها، ثم تطرد جيش الحرب الإسرائيلي عن تخوم فلسطين، وتعود إلينا بالفاكهة الفلسطينية التي كدنا ننسى طعمها من نصف قرن.

الحجر الفلسطيني أرسل لنا وللعالم رسالة فقط تقول إن عرب فلسطين اختنقوا بالاحتلال إلى درجة اليأس، وأن هؤلاء العرب قرروا أن يخرجوا إلى الشارع العام كي

قليلاً من الوقت وقليلًا من المساحة، وقليلًا من الضوء ثم تكتمل الصورة لوطن زهرة العطاء والدم وشجر الزيتون... وقرى لا تنام عصافيرها، وحجر فلسطين لم يفكر يوما وهو يطير في فضاء حيفا والقدس ورام الله وغزة أن ينتقم لهزائم العرب، وينتصر على الذئب التلمودي فيعيد إلى الخارطة المثلومة في الشرق العربي خطوطها التي تطير كلما هبت عواصف الوعد التوراتي!!

لم تفكر الانتفاضة وهي تعلن طوفانها في غابة السلاح الصهيونية

الصهاينة، والأمواج الفلسطينية الهادرة في المناقي رذاذا باردا، تحمله السحب في سماءات الدنيا كلها ثم يصب في ينابيع إسرائيل.

وصرنا نقرأ الرسالة رسالة الانتفاضة كتعويض عن هزائنا وضعفنا وتخاذلنا الذي يسكن أعصابنا.. ثم قرأناها كشريط درامي مصور في دفتر الموت الجماعي البطيء.. فهل كان يخطر على بال كل المدن المنخورة من الخليج إلى الأطلسي أن تطارد الشرطة الفلسطينية الأطفال والشباب والصبايا وتأسرهم وتسلمهم للعدو التلمودي.. هل كان يخطر على بال بيوت الدخان والرماد أن يكون العراق العظيم وجيشه الذي ترتعش له فراص العدو يغدو العراق وجيشه مكبلا وأسيرا ومحاصرا للنظام الدولي الجديد بسبب طاغية أرن وعصابته الذين أدخلوا العراق في نفق ودهاليز لا آخر لها ولا بصيص ضوء فيها تثوي في روح العتمة تنتظر خبر «أوسلو» وما حققه ذلك الذي يفرغر بالكلام، فلا سلام ولا أرض الإسلام، «نتنياهو» و«يهود باراك» ومرواغتهما، فالأمن مقابل ابتلاع أراض جديدة واستيطان في عمق الفاجعة والمهزلة مريعة وتحت حراسة الجنود الإسرائيليين، والعجوز الخائر الأعصاب «عرفات» لا يملك من أيامه غير التجاهي والتباكي، والهديان المرير، واللوحة الفساحشة بالتسليم عن الحق الفلسطيني قطعة قطعة «حتى يكاد المشاهد أن يكون سترتيز» يا أيها

يستشهدوا على طريقتهم، كيفما كان شكل الموت، ومهما ضاقت بهم القبور في زمن نذب آل صهيون.. نذب الذئاب المتعطش للدم الفلسطيني ليغسل نابيه وفي زمن من النظام العالمي الجديد، فالعلاقات لا يمكن تفسيرها إلا في صالح إسرائيل، وصار الضعف العربي غاية غير مقصودة لا يستفيد منها إلا ذلك الذئب التوراتي «بنيامين نتنياهو» صيحاته وعواؤه في الأرض الفلسطينية وقهقهته تروي ظمأه الأثم والوهم الذي أصبح واقعا، وكان وصديقه «هرتزل» يبحثان عن أرض من حمى انتشار اللاسامية، عن أي أرض حتى في أمريكا اللاتينية، وجاء دور الجلاء الطاغية من غزو الكويت والحرب الإيرانية دم من بعد دم، ويد الجلاء في وحل السواد أدخلت الجيش العراقي المجيد في نجيع المقصلة وفرقتة وقسمته فكسرت ظهر الأمة العربية وأطلقنا الصدى في بحر الدم والتشرذم، وتمزقت الآمال والأحلام العربية وصار الوقت والإنسان العربي مشروخين، والشارع انساح كليل الغربة، ثم تأتي الطعنة الأمرّ الأمرّ في متاهات «أوسلو» و«مصدريد» و«واي ريفر» والكارثة أننا قرأنا الرسالة لا كما شاءت الانتفاضة ولكن كما شاءت إسرائيل والنظام العالمي الجديد جدا، ونكوم فينا عمرنا الساهي، وصار داخلنا قبرا، وأوجهنا مماسح للنعل، ونصلي على فخذ الحياة، وصرنا بلا نبض، ولا لغة ولا يد تدق أعناق أطفال وشباب لنا سقطوا برصاص

إنما هو نتيجة الضغط الصادر عن المجتمع المسيحي ليس أكثر، ولكن «نتنياهو» هل تجاوز ذلك المقطع الأهم في تاريخ الحركة الصهيونية فأنكر أصلا وجود شعب فلسطيني فإذا ما أشير إلى هذا البحر من السكان أجاب: اليهود هم شعب فلسطين أما هؤلاء فهم من العرب وليس هنا مكان الاستطراد، «لأن أسطورة أرض الميعاد لم يكن «هرتزل» يهتم بها إلا بقدر ما تخدم المثل القومي على أنها مناورات بارعة وطاقتها القوية والقضية الجوهرية بالنسبة له كان في إنشاء دولة يهودية أيا كان موقعها».

من هنا نرى شيئين في هدية وايزمان جذبا كلا من لويد جورج وبلفور:

- الحفاظ على عرق الذهب من اليهود في بريطانيا
- تجفيف مستنقع الوحل بإبعاد العدو الأكبر منهم إلى فلسطين!

وبين هذه الفرجة المرة يأتي إلى حكم العراق طاغية وعصابة لا تدري وجهتها ولا مراهنتها ففتزو الكويت وتحدث الشرخ في شهيقي من الظلام والدم، وكسر ظهر أمة كانت على أهبة أن تتماسك ويلحقها مخرف مثل كومة ركام.. عجوز النحس وجه الغراب ما لك وللامن الإسرائيلي، أليسوا مدججين بالسلاح ما قطعة الأرض التي تريد ضمها إلى غزة وأريحا يكفيني يا غراب البين نزف وطني وشظايا.

✽ كتاب اغتيال التاريخ لحمدان

حمدان

✽ نفس المصدر

العجوز المنخور.. أين تذهب بمليون سنة التي تعود إلى العرق الأحمر من العصر الجليدي في فلسطين وقد أشارت إليه أثريات غور الأردن جنوب غربي مصب نهر اليرموك في وادي الشقعة.

وكل ما هو مسروق في المتحف البريطاني (التاريخي) في لندن وأن أعظم اكتشاف في التاريخ هو الزراعة وتأسيس المدن.. أين ذهب «نتنياهو» بحضارات النحاس والفخار والبرونز والحديد ما بين (5000 - 3000) سنة قبل الميلاد واخترع الحرف على يد ما بين النهرين (المسمارية) وعلى يد سكان مصر الهيروغليفية، وسكان فلسطين الكنعانيين.. نمتدح الانتفاضة، ونستعير كل مفردات الحماسة في تاريخنا الأدبي ونحن نكتب عن حجر أعزل يتحدى القنبلة النووية الإسرائيلية، وحين نفرغ من الكتابة نريخ ضمائرنا ونتقي عليها وننام كأننا لم نسمع نداء الحجر الفلسطيني جيدا واكلتنا قطريتنا الخرساء لا أحد يريد أن يقرع الباب المسمر بأن العرب إذا ضاعت فلسطين أو فرض السلام الإسرائيلي فسنكون نحن عرب التيه ياكلنا الذئب الإسرائيلي ثورا وراء ثور، «أكلت يوم أكل الثور الأبيض».

أيها السادة العرب يستأذنكم الحجر الفلسطيني أن تقاطعوا أخباره أن تلوذوا بمواهب هرتزل كصحافي متخصص بالمقالات الأسطورية والردود عليها تشهد، وقد قرأها في كتاب «يهود كولون»، وكتاب «يوجين دورنغ»، وقد اعترف هرتزل بأن السلوك الدنيوي للعديد من اليهود

كافّة

وأخواتها

• جمال مشاعر

إلى ما نرمي إليه؟
إذا شبهنا ما يحرك مشاعر الشاعر
من أحداث أو مؤثرات أخرى توقظ
شيطان الشعر لديه بالنور، قد نصل
إلى شيء ما.

إن الأشياء أيا كانت تتلون بحسب
النور الذي يسقط عليها، فإن كان
أزرق ظهرت زرقاء وإن كان أحمر
فلن تبدو إلا حمراء.. هذا مع أننا نعلم
علم اليقين أن النور قد يغير لون
الأشياء ولكن لا يغير حقيقتها.

في بداية ديوانه «كافّة»..
وأخواتها.. كان الشاعر فاضل خلف
كويتيا أصيلا وفيها فهو يعشق كل
شيء في بلاده، ولعل مطلع ديوانه
يدل على وفاته للذين قدما الكثير من
أجل رفعة وبناء الوطن.. إنهما سمو
الأمير وولي العهد وهو محق في ذلك
لأن الإنسان يكبر بمسؤولياته وحبه
لأبناء قومه، وفي هذا يخاطب الشاعر
أمير البلاد:

وفي كل شبر من عطائك روضة
وفي كل ركن من نذاك مسأثر

قد يطول الصمت.. ولكن يأتي
الكلام بعده حلوا وعذبا، قد يطول
الصمت وبعده يأتي الكلام نابعا عن
تفكير عميق يشد الآخرين، يؤثر
فيهم، وهذا واقع «كافّة وأخواتها»..
جديد فاضل خلف الذي جاء بعد طول
صمت.. قلنر كافّة ونعرج إلى
أخواتها، وقيل ذلك لتتعرّف إلى
المنابع التي يستقي منها الشاعر..
ومتى تفيض المشاعر فينسكب الشعر
رراقا عذبا..؟

لكي يكون المرء شاعرا، لا بد له من
ينابيع ينهل منها، ولا بد مما يحرك
مشاعره فتتحرك البحيرة الراكدة
بداخله، ولئن حدثنا فاضل خلف عما
أثار شيطان شعره أثناء تقديمه
لديوانه، إلا أن تلك الإشارة حركت
عاطفة الشباب ففاضت قريحته
لتزرع الورود على الورق وكانت
النتيجة «باقية واردة».

ولو تساءلنا عما أثار الشاعر
فصاغ كافّة وأخواتها، وقرأنا بعض
القصائد، أو القصائد كلها.. هل نصل

حبيب الحمي والتهنئات تدفقت
من القلب والوجدان فهي عواطر
إليك إلى أرض الكويت وشعبها
إلى العرب والإسلام والعهد ناضر
وبعدما يفتخر الشاعر بسادة
قومه ورعاة وطنه، ييمم وجهه شطر
كاظمة ليعيد إلى الذاكرة أمجاد
الوقائع التي خلطت بماء الذهب على
صفحات تاريخ الكويت.

ويخرج شاعرنا من النطاق الضيق
إلى ما هو أرحب.. فهو من دولة
الكويت التي تعد إحدى دول الخليج
العربي.. فهل ينسى ذلك الخليج؟
بالتأكيد لا.. لذا يتوقف على شطآن
الخليج ويترنم متباهيا ومفتخرا
بالخليج الذي لم يبخل على أبنائه،
ولم يعرفوا عنه إلا الجود والكرم:

والبحر كان الرزق والمبتغى
رغم المعاناة وأمر مريع
وسوف يبقى مصدرا للندى
والمجد والخير وحب وشيخ
بعثذ يصلو ويجول شاعرنا في
الفضاء الرحب فهو عربي الهوى..
عربي اليد واللسان.. ينطلق شاعرنا
ليسطر أبدع الشعر في حب مصر
وحب الديار المقدسة في السعودية
ويعاهد تونس على دوام الحب
وصدق الود وهذا ما أكده في قصيدته
«باق على عهدك يا تونس».

إن يقول:
باق على عهدك يا تونس
وإن نأت داري وشط المزار
وحبك الشادي هو المؤنس
إن لـجـ دهرى في أنى وأزوار
ولا ينسى سورية وثاني مدنها
«حلب الشهباء» حيثما يتوجه

بقصيدته الرائعة إلى واحد من أدباء
وشعراء الرعيل الأول، إلى عبدالله
يوريكي حلاق صاحب مجلة الضاد
ومؤلف كتاب «حلبيات»، وفي
قصيدته هذه يظهر الأخوة التي تربط
بين الناس رغم اختلاف مذاهبهم..
فكلهم أبناء آدم وحواء.

ربي حلب الشهباء كانت غرامه
فوثق ذنبا الغرام بميثاق
أديب مسيحي يجل محمدا
فاطراه في صدق وحب وإشراق
وما المصطفى إلا أخ لابن مريم
رسولان صديقان من خالق باق
والأديب الشاعر «فاضل خلف»
يأبى إلا أن يؤدي ما عليه من حقوق
إلى أصحابها، فالشاعر عليه أن ينير
الطريق لتسير عليه الأجيال وهذا
حينما يمجّد فاضل خلف أولئك الذين
عرفوا بحبهم لبلادهم فسخروا
أقلامهم لخدمتها، وأبرزهم طاهر
الطناحي ومفدي زكريا والشاعر
عبدالله العتيبي والشاعر سعيد
العيسى وفي مديح المناضل جمال
الدين الأفغاني يقول:

لم يخش في الدنيا سوى ربه
فسار كالإعصار في دربه
يزلزل البغي وأركانها
في شرق مسراه وفي غربه
السجين والتشريد ما بدلا
إيمانه العامر في قلبه
ولا تقتصر قصائد الديوان على
ذلك، بل طرق مواضيع أخرى في
حياتنا، ماضيها وحاضرها.
فالمنايع التي نهل منها أديبنا ليست
إلا الوطن والناس الطيبين الذين
خدموا أوطانهم، والذي حرك مشاعر

أديبنا هو الحب الكبير الذي يكنه لوطنه، ولأولئك الأعلام الذين يحبهم الصادقون على امتداد عالمنا، وحب شاعرنا ليس لبلده الكويت فحسب، بل هو للبلاد العربية كلها.

× × ×

ولو دققنا في «كاظمة وأخواتها».. ماذا نجد؟

إن شعر فاضل خلف ليس إلا تعبيراً عن المصالحة والموافقة مع الحياة، فالإنسان وأيا كان حين يصف الزهور هل يستطيع أن يذمها؟.. أظن الجواب سيكون بالنفي، وكذلك شاعرنا حين اختار مواضيعه من سجل الحياة لم يختار إلا كل ما هو جميل، وراح يصف ويؤكد الحقائق مستغلاً لغته الرائعة ومستثمراً مقدراته الشعرية التي عرفها بها. وبذا يصالح ولا يخالف، يراضي الحياة والناس ولا يغضبهم.. وهذا أمر طبيعي لمن عرف هذا الشاعر.. فهو رومانسي بطبيعته، ولعل «كرشو» - الرجل الإنجليزي الذي تحدث عنه الشاعر في مقدمته - هو الذي أحس بذلك فعرف كيف يفجر البركان الشعري الذي يغلي ويغلي داخل صدر شاعرنا.

إن سيف الشعر الذي ينتضبه هذا الرجل، لو سلطه على أعنى الرقاب تهيبت منه وقد تنحني، ولكن من يمتلك رقة عواطف فاضل خلف

وشفافيته لن يكون إلا كما هو حاله الآن.. لن يحمل السيف ليهدهد أو يقطع، بل يحمله ليدافع به عن حماه، ومن ثم يعمده ليشرع في بناء وطنه.. في بناء إنسان ووطنه وقصيدته «يا شباب الكويت» خير دليل:

يا شباب الكويت كونوا بحق
رسل الحب للكويت الحسنية
واستغلوا الشباب فهو معين
لجميع المكاسب اليمونة
فهو أحلى مراحل العمر حتى
لو سقيناً أحزانه وشجونه
كنت أتساءل: أين غزل فاضل
خلف؟.. هل شعره جاد في الأوقات
كلها.. أليس للحب مكانة لديه.. وهذا
مستحيل؟!

وجاء الجواب في مقدمة «كاظمة.. وأخواتها».. فشاعرنا خبأ لنا «باقية من الورد» لعطر محبيه ويسحروهم بعبقها، ولكن ترك ذلك لوقت آخر.. وكم نحن مشتاقون إلى ذلك العبير.. وتبقى كاظمة وأخواتها تعبيراً حقيقياً عن الجانب الجاد في شعر فاضل خلف..

وإن كانت لدينا كلمة أخيرة حول هذا الديوان الجديد فهي إن معظم قصائد «كاظمة.. وأخواتها» إن لم نقل كلها، تستحق أن تتوزع على مناهج الطلاب في مختلف مراحل دراستهم، لتكون حكماً وفوائد ترقى بهم على سلم الإنسانية وعشق الأوطان.

الكلمة

أسطورة تاريخية

ومأساة للبطلنة الإنسانية

ترجمة وإعداد:

د. وانيس باندك

في هذا الاتجاه كانت «لمسرح ريف موسكو» للصغار، وتحديدًا في شهر أيار 1970، ومنذ ذلك الوقت والمسرحية تعرض في العديد من مدن البلاد، في كراسنودار وياروسلافل وأورينبورغ وتامبوف وفولغوغراد.

والمسرحية تتجدد باستمرار وتبقى جاهزة للعرض كواحدة من العروض الإبداعية التي تجسد الأسطورة التاريخية كفن مسرحي متعدد المعاني (وفي هذا المجال تتجسد «الطيور المبكرة» لـ (جنكينز ايتوماتوف) والمبنية على أساس

في ربيع 1185 جرت معركة دموية بين الأمير النوفغوردي الشمالي إيغوروف وقبيلة البولوفتسي ذات المنشأ التركي على ضفاف نهر كاياله، التي خلدت في الإبداع العظيم للأدب الروسي القديم «كلمة عن كتيبة إيغوروف» وحول هذا الموضوع تم تأليف واحدة من أسطع الأوبريتات الروسية الوطنية «الأمير إيغوروف» تأليف بورودوين أ. ب. والتي تعتبر إحدى الأعمال المعروضة دائما في العديد من المسارح الموسيقية. أما المسارح الدرامية، وحتى مدة معينة فإنها تعنى بـ «الكلمة». وأول تجربة

الأساطير التاريخية لشعوب أمريكا اللاتينية، وحتى «الوردة الحمراء» لأكسكوف س. ت. فقد نفذت دراميا أو شعريا، وكانت أقرب إلى الأسطورة منها إلى القصة).

ولا تعتبر «كلمة عن كتيبة ايغوروف»، في أي حال من الأحوال، تكييفا دراميا لأوبرا بورودين المشهورة، والأكثر من ذلك، إنها لا تتطابق معها، لا من حيث التناغم ولا من حيث المحتوى. وأنطلاقا من أن المسرحية في مركز الرواية وهي تجسد واحدة من الأحداث المأساوية في التاريخ الروسي، وهي الدخول غير الموفق للأمير النوفغوردي الشمالي ضد البولوفتسي. حيث تخلق على أساسها فصلا طقسيا تتخلله التناغمات الحذرة، التي تكشف الخطر الأساسي لعصره.

تسير أحداث المسرحية بشكل بطيء، إلا أن هذا البطء يحوي توترا داخليا أكثر من التروي والتأمل. فالبكاء الشعاعي على الشهداء والصلوات الحزينة هي العلامات الفنية الرئيسية لهذا المشهد الصارم والمتعالي والمتناسق. وتتناغم الذكريات المقدمة من قبل مؤلفي المسرحية، بكل دقة وتعاقب، أملت على عملية الإخراج صورة إيقاعية مميزة للأحداث وتمركزها الطقسي. وقد ساعد على هذا الإحساس اللوحة المسرحية لـ تاراسوف أ. الذي استطاع في رؤياه للأسطورة التاريخية والتي تميل إليها «الكلمة»، الوصول إلى تركيز ليس أقل

تجسيدا: التوازن الكبير، المنفذ بإتقان. وخلق شكلا متكاملا أشبه بالفراغ الجناثزي وتوازن قوى احتفالي، لكنه لا يخلو، مع ذلك من بعض الإمكانات الحركية (الديناميكية)، التي تحولت بسهولة فاتحة ساحة اللعب في العمق، أو على العكس، مغلفة حتى خط صدر المسرح. هذا الوسط الفاعل، وفي ذات الوقت، البسيط والواسع ساعد، بطريقته الخاصة، على الفهم العميق للروابط النصية المعقدة.

أما الغناء الكورالي لمجموعة المحاربين المتراصة «متطوعي كتيبة ايغوروف» الواقفين على الصفين بإتقان موزون، كانت تصدح بشكل احتفالي واضح. وبنفس القدر من التأثير والانفعالية سارت النائحات مادة أيديها فوق المدينة الروسية القديمة، واقفة في وسط المسرح مرفرفة فوقه وحافظة له.

والعنصر الثالث في المسرحية تجسد في الرقصات العنيفة، من حيث المزاجية، والأقاويل المضحكة التي تعكس الموضوع في وعي المتعاطفين، بل المتنبئين بالقضاء التاريخي المحتوم لمسيرة ايغوروف.

وضمن هذه المواضيع الفعالة المصممة تطورت البواعث الغرامية الشاعرية بشكل مرن ومتناسق (ايغور، وياروسلافنا، فلاديمير ايغوريفيتش، وكونتشاكوفنا). وإذا كان خط ياروسلافنا لا يخلو، قبل كل شيء، من البناء الملحمي (بكاؤها الشهير الممزوج في كورال الأصوات النسائية، هو واحد من أكثر اللحظات

إن الإخراج الجديد للمسرحية كان أكثر وضوحاً في تلك المشاهد واللوحات الوطنية التي تعكس وبشكل واضح المواجهة الغاضبة والعنيدة للوعي الشعبي ضد الاستعباد، والبكاء الكورالي ومراسم العبادة والحركة المتصلة للمحاربين والتصوير الفني للوقائع المهيبة، كل هذا كان معبراً ومؤثراً بشكل انفعالي عميق.

وفي عمل الممثلين ظهرت شخصية ايغور (كورنيتسوف ف.) الكثير من الأمور المتعة والتي كانت أكثرها تناقضا وتعقيدا ودراماتيكية.

وفي شخصية ياروسلافنا (ايغوروف ف.)، كانت هناك رقة أكثر ومرونة أكبر وشاعرية لامتناهية. إن الروح الخطابية للمشاهد يتمسك بها بعناية جميع الممثلين وتشكل الأساس لاحتواء الفني.

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية تعتبر من المسرحيات القديمة إلا أن القوة التربوية فيها لم تضعف مع مرور السنين، بل على العكس، نمت وكبرت.

هناك في تاريخ الفن المسرحي أمثلة حول عدد من المسرحيات التي أخرجت لمدة طويلة من السنين، ولكنها بعد زمن محدد فقدت قوتها وزال اهتمام المشاهدين بها.

أما «كلمة عن كتيبة ايغوروف» في مسرح ريف موسكو فهي مختلفة تماماً لأنها تعرض باستمرار وشكلت ظاهرة نادرة وجميلة للعديد من المسارح الأخرى.

المعبرة في المسرحية)، فإن موضوع فلاديمير ايغوريفيتش، وكونتشاكوفنا كموضوع ذاتي مأساوي: زواجهما في معسكر البولوفنتسي وهو في الحقيقة عرس دموي. وهذا الاحتفال المعتم اللانهائي يحيط نفسه بدائرة من أحزان مسيرة ايغوروف.

أما الغنى المجازي فكان يشكل الصفة الأساسية للعمل ومبدأ البناء الإخراجي.

وبهدف تطوير المحتوى الفكري للملحمة، جسد المسرح «الكلمة» على شكل قصيدة مأساوية للبطولة الإنسانية، وتتجلى قيمتها في أن الشعب نفسه يدرك أهمية الاتحاد في وجه العدو.

هذه الفكرة المعروفة، والمألوفة منذ القدم، وكأنها تولد من جديد في وعي المشاهدين، وتثبت عبر نظام برهنة جديد بالنسبة للعديد منهم، لأن هذا النظام ذاته كثيراً ما يكون غير عادي، وهو ضعيف الارتباط مع التصورات عن «الكلمة» التي توجد في ذاكرتنا من خلال أوبرا «بورودين» كلمة عن كتيبة ايغوروف «تشبه في ذاكرتنا التاريخية تلك النتائج العبقريّة الإبداعية الروسية، حيث وعت الأمة ولأول مرة ضرورة الوحدة التاريخية والأدبية والاجتماعية الخاصة. إن «الكلمة» عظيمة بالنسبة لنا أيضاً، لأنها من خلال المأساة شرب الشعب الخائر وبطله كأس الأحزان، وهي التي قادت القارئ والمشاهد إلى السعادة المؤلة للتكاتف الإنساني.

■ الكويت / حصاد الرابطة

زينب رشيد

■ القاهرة

محمد الحمامصي

■ حلب

د. بسام حسين

الكويت

مصاد الرابطة

إعداد: زينب رشيد

حفل البرنامج الثقافي لرابطة الأدباء خلال شهر أبريل بالعديد من الأمسيات الشعرية والندوات والمحاضرات الفكرية التي شارك فيها عدد كبير من أدباء ومثقي الكويت والدول العربية.

الكاتبة عواطف الزين في أمسياتها التي تحدثت فيها عن تجربتها في إعداد وتأليف كتابها الصادر حديثاً بعنوان «وجوه للإبداع» حيث بينت المصاعب التي واجهتها وكيف تغلبت عليها لإنجاز هذا العمل المهم الذي يعرف برموز الثقافة في الكويت.

علي الشرقاوي وحصة البوعينين: ضمن فعاليات أسبوع البحرين الثقافي أحيا الشاعر علي الشرقاوي والشاعرة حصة البوعينين أمسية شعرية في مقر الرابطة، ألقيا خلالها عدداً من قصائدهما باللهجة العامية. وتناولوا من خلالها عدداً من الهموم الاجتماعية، وقد كان من المنتظر أن يسمع الجمهور بعض القصائد «الفصيحة» لكن الشعارين اكتفيا بهذا اللون الخاص الذي يبدو أنه ينتعش أحياناً في ظل انحصار التجارب الجديدة والعزوف عن الشعر الحديث.

الياس لحود وحسين نصر الله: ألقى الشاعران اللبنايان الياس لحود وحسين نصر الله عدداً من قصائدهما التي لاقت استحسان الحضور. ثم دار حوار بين الشعارين والجمهور حول بعض قضايا الشعر العربي المعاصر. وبدأ حسين نصر الله منحازاً كلياً لقصيدة النثر، حيث اكتفى بإلقاء عدد منها تمثل تجربته الشعرية في هذه المرحلة. أما الياس لحود فقد قدم نماذج مختلفة منها الكلاسيكي ومنها الحديث، ومنها يمزج بين الفصحى والعامية، وقد أسر الجمهور بإلقائه الحار والمميز. وقد قدم الشعارين الأستاذ يعقوب عبدالعزيز الرشيد بكلمة وافية عرفت بهما وبتأجهما وتجربتهما في الحقل الثقافي والصحافي.

عواطف الزين و«وجوه للإبداع»: قدمت الأدبية فاطمة يوسف العلي

ملتقى المبدعين الجدد،

عقدت اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء لقاء موسعاً مع عدد كبير من المبدعين الجدد الذين فتحت لهم أبواب الرعاية والإشراف لتطوير تجاربهم الشعرية والقصصية وقد حضر اللقاء عدد من أدباء الرابطة منهم: الدكتور خليفة الوقيان، ولى العثمان، والدكتور سليمان الشطي، وسليمان الخليفي، ويعقوب عبدالعزيز الرشيد، وجنة القريني، وفاطمة يوسف العلي، وفاطمة العبدالله، وسليمان الخرافي، ووليد المسلم، وحمد الحمد.

وقد رحب الأدباء بالمبدعين الجدد، وأعربوا عن سعادتهم بتجاربهم، ثم استمعوا إلى بعض نتاجاتهم الشعرية التي تبشر بمستقبل واعد.

خليل حيدرو «الثقافة العربية والسياسة»

ألقى الكاتب خليل حيدر محاضرة فكرية حول (الثقافة العربية والسياسة) تحدث فيها عن الاتجاهات السياسية المعاصرة «القومية» و «الليبرالية» و «الإسلامية» و «اليسارية» ثم توقف عند أوجه القصور في برامجها وآليات تفكيرها داعياً إلى رؤية جديدة للعمل السياسي الذي يخدم اتجاهات التنمية البشرية والاقتصادية والفكرية.

وقد قدمته إلى الجمهور الكاتبة فاطمة يوسف العلي بكلمة عرفت به وجهوده الفكرية وكتاباته الصحفية من خلال زاويته الأسبوعية المعروفة في جريدة «الوطن» الكويتية.

أمسية احتفالية بالشاعر محمود الأيوبي،

أقامت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أمسية شعرية في رابطة الأدباء تكريماً للشاعر الكويتي محمود شوقي الأيوبي وإحياء لذكراه. وقد شارك فيها عدد كبير من الشعراء والإعلاميين ورجال الأدب من الكويت والدول العربية.

وسوف تتوالى نشاطات الرابطة خلال الشهر الحالي والمقبل حيث يلقي الدكتور خلدون النقيب محاضرة حول «العولمة.. أبعاد ثقافية سياسية»، ويلقى الأستاذ صالح العاقل محاضرة حول «الصحافة الكويتية والثقافة»، كما يلقي الدكتور صباح السويقان محاضرة «الأدب المقارن.. رؤية علمية»، ويقدم الدكتور نبيل الفيكاوي محاضرة حول «الوسائل الإعلامية الحديثة والثقافة - استخدامات تقنية» وتتوقف الدكتورة زهرة حسين عند تجربة الفنان التشكيلي والنحات «سامي محمد»، ويكون حفل الختام للموسم الثقافي بمهرجان شعري يشارك فيه نخبة من الرواد والشباب.

لقاءات:

التقى عدد من أعضاء الرابطة بالكاتب والفكر السوري الدكتور حافظ الجمالي خلال زيارته الودية إلى مقر الرابطة حيث دار حوار ودي أثنى من خلال الدكتور الجمالي على دور الكويت الفاعل في الثقافة العربية، وما تقدمه من مطبوعات ثقافية وعلمية رصينة.

القاهرة تحتفي بـ د. عبدالقادر القط.. شاعرا والإسكندرية تقيم معرضا لـ د. أحمد نوار

تناولته الدراسات عند عبدالقادر القط ألا وهو كونه شاعرا، حيث بدأ د. القط حياته الأدبية شاعرا، فقد نظم قبل سفره في بعثة إلى إنجلترا لدراسة الدكتوراه ديوانا خصباً من الشعر الوجداني، كما وصفه د. إبراهيم عبدالرحمن في دراسته (عبدالقادر القط شاعرا)، وأضاف: ولكنه أبقاء مخطوطا حتى عاد من بعثته عام 1950 فقام بنشره دون أن يحذف منه شيئا، مؤكداً أن ما فيه من شعر وجداني يشخص مواقفه العاطفية والإنسانية في فترة بعينها هي فترة الشباب.

ويوضح د. إبراهيم أهمية هذا الديوان (ذكريات الشباب) فيقول: ومن المؤسف أن هذا الديوان على الرغم من أهمية قصائده من الناحيتين الفنية والموضوعية لم يظفر بدراسة نقدية وإعية فقد استطاع مؤلفه أن يتطور في حدود الإطار الشعري والموروث بلغة الشعر ومعانيه وأوزانه وموسيقاه تطورا واسعا، بحيث يصبح قادرا على تسجيل واقع أمته في هذه

يمثل د. عبدالقادر القط واحدا من أبرز النقاد العرب والمصريين الذين تدين لهم الحركة النقدية وكذلك الإبداعية العربية بالكثير من الفضل، فقد شارك في مسيرتها بما يزيد على خمسين عاما من الكتابة والحضور الفاعل، وهذه الندوة التي أقيمت على مدار يومين في المجلس الأعلى للثقافة، وشارك فيها رفاق د. القط وتلاميذه أكدت على أصالة الدور الذي لعبته كتاباته النقدية التي شملت الشعر العربي كله قديمه وحديثه، ومشاركاته الثقافية العامة والخاصة التي امتدت من الجامعة إلى الساحة الثقافية والكتابة في الصحف والمجلات ورئاسة تحرير مجلة إبداع، واحتضانه للأصوات الإبداعية الشعرية خاصة.. وقد تناولت الدراسات التي نوقشت في أربع جلسات الجوانب المختلفة التي توزعت اهتمامات د. القط عليها وعلى رأسها الشعر والنقد والفكر الاجتماعي والسياسي.

واللافت للنظر في هذا المؤتمر أن جل دراساته تناولت جانبا قلما

العربية المعاصرة (قراءة الفنجان)، والمهم في القصيدة هذه النظرة الفلسفية التي تؤكد الإيجابية التي تحكم الصلة بين أحداث الماضي والحاضر والمستقبل، و تراها جميعا من صنع الإنسان، فيقول مخاطبا: تلك الفتاة التي أسلمت عواطفها لتلك الأشكال المختلفة التي تظهر في زوايا الفنجان:

القي الطنون إلى اليقين يجذ من أسبابها،
هذي الحياة لنا، ونحن اليوم من أربابها،
نخشى الغيوب؟ وما الغيوب؟ والظلام حجابها،
هي ضلة الأوهام في بيدا من أوصابها،
أيامنا غدر يفيض الغيب من تكسابها،
عذبا إذا طابت وطاب الماء من أكوابها،
ويمر مشربه إذا لقي قذى من صابها،
نمضي إذا ضاعت، ونخطب إن نجت في غابها

ويتوقف د. إبراهيم عوض مع مقدمة ديوان (تكريات الشباب) للدكتور القط فيقول: في هذه المقدمة التي تستغرق من الصفحات ثلاثا وثلاثين نرى أسلوبا يجمع بين القوة والبساطة والتدفق ومتانة العبارة.. وأحكاما تقوم على الترويح والاعتدال والإنصاف مع الخصم بعرض رأيه وحجته بمنتهى الوضوح أولا ثم الرد عليه دون أي محاولة للتعاليم أو التجريح.

ويضيف د. عوض: لقد تناول د. القط في مقدمته ضمن ما تناول قضية التطور الذي لحق بالشعر العربي في العصر الحديث ونقله من الشكل التقليدي إلى ما اصطلح على تسميته بـ«الشعر الجديد». كما عرض الانتقادات التي يأخذها

الفترة الحرجة من تاريخها، فترة الحرب العالمية الثانية، في نغم عذب فيه كل مقومات الشعر الجديد، موضوعا وفنا. فمن ناحية الموضوعية، في الديوان قصائد مثل لن أنام، وعرافة، وانطلاق، ومثل.. يمكن إذا درست درسا موضوعيا جيدا أن تكشف عما كان يشعر به ملايين الشباب العربي في هذه الفترة المضطربة من قلق، وخوف، وشك في كل ما كان يحيط بهم من مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية. ومن الناحية الفنية نجح الشاعر في أن يخلص أشعاره من (الطرلشات العاطفية) التي تزحم قصائد الشعر الحديث وأن يقترب بفنّه من الواقع الذي راح يصوره في (رومانسية جديدة) تدل على أن الشاعر الجيد يستطيع أن يرقى بالتجربة الشعرية بصرف النظر عن الإطار الفني الذي يصوغ فيه قصائده.

ولا تتسع هذه المناسبة لدراسة قصائد هذا الديوان دراسة مستوعبة، ولكن نجتزئ أبياتا من بعض قصائده تكشف عن طبيعة هذا النغم الفني. ففي قصيدته عرافة ما يدل إلى مدى نجاح الشاعر في دعوته إلى الواقعية بقدر غير قليل من العاطفية وهو ما أسميناه (الرومانسية الجديدة) وتدور هذه القصيدة حول هذا التطلع المتجدد الذي يشغل الإنسان منذ وجد إلى معرفة ما يخبئه له القدر في مستقبل إيامه وهو تطلع يتخذ طرقا شتى لعل أكثرها شيوعا في البيئات

أصحاب هذا الاتجاه الجديد على الشكل القديم من أنه يعتمد على وحدة البيت ويعاني من تفكك أجزاء القصيدة وتكلف الشاعر فيها لكثير من الإطناب، وهي ملاحظات يسلم ناقدنا بأن كثيرا منها موجود فعلا في القصيدة التقليدية، إلا أنه يسارع مؤكدا أنها ليست في الواقع عيوباً فنية بل تعبيراً صادقا عن إدراك الشعراء القدماء لما يعرض لهم من تجارب.

ومن جانب آخر يؤكد د. حافظ المغربي في دراسته (التشكيل بالصورة وصور التشكيل في شعر عبد القادر القط أن المضامين التي اشتمل عليها شعر القط في ديوانيه (ذكريات الشباب) لا تتعد كثيرا عما اشتمل عليه شعر غيره ممن غلب عليهم الاتجاه الرومانسي، فهي مضامين تتناص رؤاها حول القلق - الاغتراب - الزمن - الصراع بين عالم الروح والجسد وغيرها مما يهوم في الأحلام الرومانسية.

ويضيف د. المغربي: وقد شكلت هذه الرؤى صورا تميزت بالبعد عن الغموض الذي اكتنف شعر غيره من الرومانسيين فجاءت واضحة غير «ملتائه وغائمة» على حد تعبير الشابي أحد شعراء الاتجاه الرومانسي وهو يصف بهذا الوصف صديقه أبي شادي. وقد تمثلت وسائل وصول التشكيل عنده في وسائل كثيرة أتاح له بعضها حرية واسعة في التعبير عن مضامينه وتطويرها، وإن وقف البعض الآخر عند صورة مطروقة

تند عن التجديد والابتكار والخلق، من هذه الوسائل التي نجح بها في التعبير عن رؤاه ومواقفه التي غلب عليها حدة الشعور والصراع والقلق نذكر التشخيص والتجسيد والتجسيم، ثم ترأسل الحواس والمفارقة التصويرية بأنماطها المختلفة ومزج المتناقضات، ثم يأتي بقلة الرمز والذي يمكن أن نلمحه واضحا في قصيدة «انطلاق».. وقد جاءت وسائل التشكيل عنده معبرة - من خلال غلبة شعوره - عن الإحساس ونقيضه، ويتضح ذلك من خلال وسائل مثل التشخيص والتجسيد والتجسيم والتي يربط بينها الانتقال من حيز المعاني إلى الماديات، وما يسمو إلى النموذج الإنساني تشخيصا، فإن شعر د. القط قد خلا أو كاد من التجريد بوصفه وسيلة من وسائل تشكيل الصورة في شعر غيره من الرومانسيين كعلي محمود طه والهمشري والشابي، وهذا يجعلنا نقول إن عالم القط التصويري أقرب إلى المحسوسات منه إلى المجردات التي يدركها الذهن لا الحواس.. لذلك برزت في شعره في مجال التشكيل بالصورة الصور المحسوسة (البصرية - السمعية - الشمية - اللمسية - الحركية) وقد وظفها باقتدار فني وكثف وجودها في لوحات ناطقة بما يثور في نفسه.

وفي قراءتها للديوان في طبعته الأولى الصادرة عام 1957 أكدت د. منى طلبية أن د. عبد القادر القط

ينفرد بين شعراء الوجدانية برؤية أكثر وعياً أقدر على تجاوز أي اغتراب ويعود هذا الوعي إلى عوامل عدة أهمها: صقل موهبته الشعرية بالدراسة الأكاديمية للشعر ونقده، وثانيها نهوضه بنظم ديوانه الوحيد (ذكريات الشباب) في مرحلة متأخرة (1941، 1945) رهست للواقعية وللتحول الاجتماعي في مصر متأخراً بذلك عن سائر الشعراء الوجدانيين الذين تراوح تاريخ معظم نتاجهم الشعري بين العشرينيات والأربعينيات، فجاء هروبيهم المستغرق في عالم المثال مصداقاً لازمة تراكم الصراعات وتخط الوعي في هذه الحقبة.

جسد مصري وروح عربية

أقام الفنان التشكيلي د. أحمد نوار معرضاً في أثلييه الإسكندرية ضم ثمانين عملاً فنياً منفذاً بالأبيض والأسود (بالقلم الفرشاة)، عنوانه بـ (من وجوه الفيوم إلى جبل أبو غنيم جسد مصري وجسد مصر وروح عربية)، وضم ثلاثة مستويات فنية: المستوى الأول: عشرون رسماً عن وجوه الفيوم يقول عنها الفنان أحمد فؤاد سليم في تقديمه للمعرض «حين ننفذ إلى تلك الوجوه التي رسمها ببصيرتنا المحايدة، نراها وكأنها رسماً أولياً لمخطط بلغ ما بلغ من البلاغة لتلك الدورة التي تمثلت في ذهنه، ثم نسخت في الصورة التي أرادها حتى صارت جسداً تكتمل روحه في تلك المسافة الفارقة بينها وبين المتلقي».

المستوى الثاني: عشرون رسماً يقول عنها مقدم المعرض: «لم تكن طبعة الكف التي يقدمها نوار ضمن هذا العرض الفريد إلى جانب وجوه الفيوم التي أسلفنا القول حولها، سوى وجوه الفيوم هي بذاتها،

الشعراء الوجدانيين الذين تراوح تاريخ معظم نتاجهم الشعري بين العشرينيات والأربعينيات، فجاء هروبيهم المستغرق في عالم المثال مصداقاً لازمة تراكم الصراعات وتخط الوعي في هذه الحقبة. وتضيف د. منى أن مقدمة الشاعر لديوانه تقطع بصحة هذا الوعي، فالشاعر لم يقدم لشعره قدر ما أضاء المرحلة الوجدانية بأسرها، وقدر ما ناقش القضايا الحيوية للشعر العربي وأبعادها الحضارية، ومن الجدير بالتنويه أن هذا الوعي لم يكن رهن تاريخ نشر الديوان عام 1958 فحسب، كما أننا لا نجد هذا الوعي متعالياً مقحماً على التجربة الشعرية، وإنما نلقاه مواكباً لها، ونتعرف إليه من خلال الصياغة الفنية المميزة للنصوص.

والقط في ديوانه يصدر عن رؤية وجدانية تعتد بالمثال والتجربة العاطفية والإدراك الذاتي للوجود، غير أنه يتقدم بالوعي الوجداني خطوة حين يهتم برصد الصراع بين المثال والواقع دون أن يجعل الاستغراق في الأول إسقاطاً للثاني

والتقادمات، ولعشرات الآلاف من الأجساد التي دفنت».

وعن الفن وقضية فلسطين أقيم في متحف الفنون الجميلة بالإسكندرية ندوة موازية للمعرض تم من خلالها عرض فيلم (فلسطين 52 سنة احتلال، فلسطين أرض الفلسطينيين من النفورة إلى رفح) والذي يقدم العمل الفني الذي نفذ د. نوار وهي 52 مقبرة أقيمت شاهدة على عمر الاغتصاب الفلسطيني والفيلم بمحتواه وبلاغته الفنية يمثل دعوة ورسالة وجهها الفنان لتحقيق السلام العادل للشعب العربي.

وجوه الفيوم التي نسخها نوار هذه المرة على هيئة باطن اليد التي هي كف يده هو ذاته. إذ جعلنا نوار نحسه ونلمسه لمساء.

المستوى الثالث: ثلاثون رسما عن جبل أبو غنيم وجرافات إسرائيل الجهنمية التي تحولت إلى كائن وحشي وآلة حرب جهنمية، يقول مقدم المعرض: «كان الاستيلاء الإسرائيلي على جبل أبو غنيم وحتى قمته الخضراء هو آخر المعازل التي لجأت إليها الصهيونية ليس فقط لتسخير القدس وفق هواها، وإنما أيضا لتثبيت الحائط الأخير في مهمة حصار القدس، حبس للتاريخ،

آلان روب غرييه الروائي الفرنسي في حلب نصف قرن على تيار الرواية الجديدة

ل ليلة واحدة في فندق متواضع .
حدث ذلك مع الشاعر السوري
الكبير عادل محمود...

هكذا وبهذه الاحتفالية قدم
الأستاذ محمود منقذ الهاشمي
بمداخلة مقتضبة ضيف النادي
الكبير (آلان روب غرييه) ولتكون
مفتاحاً للحديث الشيق والطويل
الذي أدلى به غرييه والذي مر خلاله
على ما يشبه السيرة الذاتية للتجربة
التي خاضها وزملائه نهاية الحرب
العالمية الثانية والتي تمخضت عن
مفترق مهم في تاريخ الرواية ذلك
ما أطلق عليه (تيار الرواية الجديدة).
لم يصغر غرييه كثيراً على فكرة
أن (الرواية الجديدة) نشأت
كمحاولة للبحث عن وسيلة للرد
على قسوة الحرب وضميرها . أولاً
ضميرها . الذي ترك العالم منهكاً
ومصدوماً وشرح كيف أن تجمع
عدد من الروائيين مثل كلود سيمون
وناتالي ساروت في دار نشر
(مينوي) ساهم بدرجة كبيرة في

لم يكن نادي شباب العروبة ،
الذي يقع في المبنى الصغير والقديم
في حي محطة بغداد في حلب ، يحلم
أو يظن أن أحداً من عيار (آلان روب
غرييه) يمكن أن يوجد فجأة في
قاعته وعلى طاولة نداوته ، التي
غالباً ما تدور حولها أحاديث محلية
أمام جمهور قليل وتحت ضوء
خافت...

هكذا وجدنا أنفسنا جميعاً وجهاً
لوجه أمام الرجل الذي ربما يكون
قد صنع أحد المنعطفات التاريخية
المهمة في رواية القرن العشرين .
ولعل جهوداً طارئة ومصادفة ،
أدخلت إلى برنامج زيارته
الأكاديمية إلى سوريا لقاء مثقفي
حلب الذين وجدوا فيه مناسبة
لإعادة الاعتبار لحلب وللثقافة
وللاتصال الجسماني بالعالم ، الأمر
الذي يكاد أن يكون مفقوداً في مدينة
يصعب على جمعياتها الثقافية
أحياناً . في غياب الدعم الحكومي لها
أن تؤمن نفقات إقامة ضيف ثقافي

النقد إليهم .

لقد ساهمت مينيوي بشكل مؤثر في تشكيل المشروع، تلك الدار التي تأسست أثناء وجود النازية في فرنسا واشتهرت بنشر المنوعات أثناء الاحتلال النازي .

كان بيكت أول كاتب ينشر في مينيوي، وعندما رفضت أعماله في باريس توجهت إلى مينيوي الصغيرة والتي استطعت أن أقنع كتابها بأن تلك الدار سوف تغير مجرى حياته .

والفكرة المهمة أن مينيوي لم تكن مدرسة، ولم توحّد الجمهور نحو نفس الاتجاه، بل كانوا يتجهون حيث يريدون دون الاهتمام بالرقابة .

لقد هاجم النقاد نتاجنا الروائي بدعوى أننا لا نكتب رواية حقيقية فقلنا لهم أنها رواية جديدة حقيقية . وبما أن التجديد هو سمة أوروبية - بحسب غرييه - فلقد وعينا ومبكرأ بأن أعاجيبنا بالقديم هو السبب الذي سيدفعنا لنكتب شيئاً مختلفاً ومضاداً له، في الصين مثلاً كانوا يطلبون من الكتاب الشباب أن يعيدوا نتاج القدامى وفي فرنسا وجد تيار نقدي يرى أن الرواية الحقيقية يجب أن تكون مثل بلزاك وديكنز ولا شيء بعد ذلك .

إنه شيء يدعو للسخرية بشدة كأن تقول لأنشتاين إن معادلاتك خاطئة لأن نيوتن قال غير ذلك، إن العالم يتغير ولا يمكن إعادة ما أنتجه الأدب قبل مئة عام .

رواياتي الأولى المحصاة ثم

تأسيس تيار الرواية الجديدة ثم أفرد غرييه مقطعاً طويلاً من كلامه لعرض وجهة نظر النقد في تيار الرواية الجديدة فترة ظهورها ليسخر بشدة من أولئك الذين يتمسكون بالقديم على أنه المعيار والمثال الوحيد ثم اتخذ من روايته الغيرة نموذجاً ليحلل الأليات الرئيسية التي تتشكل منها الرواية، مثل التضاد الداخلي والضمير السردى والتناقض الفردي .

هنا مقتطفات طويلة من كلامه بطزاجته وعفوية سرده من أجل جميع الذين فاتهم أن يسمعه مباشرة من الآن روبر غرييه :

«كان علي أن أحاول عمل شيء مميز لكي أعرف به، فلقد كان هناك كتاب مهمون ومعزولون مثل نتالي ساروت وكلود سيمون لأنهم يكتبون بطريقة تقليدية ولذلك فقد تجاهلهم النقد، إلا أن النقطة الأكثر حسماً كانت في أننا تجمعنا في دار نشر صغيرة (مينوي) : (منتصف الليل) مما أدى إلى أن ينتبه النقد إلينا واعتقد أنهم بدو كمن يتحدث عن الشيطان لكي يذكر بالمسيح، لست زعيماً لمدرسة ولكني فقط جمعت هؤلاء في «مينوي» والتي كان يقودها آنذاك (جيرون لندون) الذي اعتبر مغامراً بسبب تبنيه نشر روايات شاذة وغريبة عن السائد، عندما ظهرت الرواية الجديدة إلى الوجود، لم يكن أحد يعرف أولئك الكتاب عندما ينشرون في دار كبيرة مثل (غاليمار) لكنهم عندما تجمعوا في مينيوي أصبحوا يقرأون والتفت

حيث الأشياء هكذا لأنها هكذا. لقد وضعت كتابي الذي أنجزته في مطلع الخمسينات والذي أصبح مرجعاً لتيار الرواية الجديدة (نحو رواية جديدة) لأقول: إن الرواية الجديدة تسعى إلى الكلية بعكس الموضوعية، لكنها ليست ذاتية تغلق المرء على ذاته بل ذاتية متحولة إلى العالم الخارجي إنها نوع من فكرة الضمير أو الوعي الإنساني. عند هذه النقطة اضطر غرييه للتوقف بعد ساعتين من الكلام الذي يفتح على أسئلة مهمة وعلى فرصة كبيرة للحوار إلا أن الوقت المخصص للأمسية كان قد انتهى واقتصر الحوار على بضعة أسئلة خفيفة أجيب عليها في دقائق قليلة لنخرج ممثلين بمادة عز وجودها وسط القحط الثقافي الذي ترزح تحته هذه المدينة رغم المحاولات الدؤوبة لأبنائها للإبقاء على خيط الحوار والاهتمام بالمعرفة والاشتراك بانجازها والذي بدا أثره واضحاً في المشهد الثقافي السوري عموماً.

المتخصص لاقت عداءً من النقاد بتهمة أن هناك روايات طبيعية ولا طبيعية، ولكن رأينا أن لا شيء أكثر طبيعية من أعمال بلزاك وسيمون، إنها رواية طبيعية ولكن علاقة الإنسان بالطبيعة تتغير باستمرار. إن رواية مثل الغيرة هي مثال مهم على ذلك النوع من الالتباس، والتضاد هو بالضبط ما تسعى إليه وعندما اختلفت النقاد في معنى (جالوزي) أهو الغيرة أم الأبا جور (ستارة تساعدك على أن ترى دون أن يراك أحد)، كنت في الواقع لا أقصد هذا ولا ذاك بل أقصد الصراع بينهما، أي الصراع بين الموضوعية الذاتية، هذا التناقض هو احساس موجود موجود في كل أدب خاصة الرواية الحديثة لأن التناقض من طبيعة الكائن البشري ولقد أحسست خلال حياتي بتناقضات كبيرة ولم أستطع العيش إذا لم أعمل على كل هذه التناقضات روائياً وفكرياً، والتناقض هو احساس مقلق ومزعج وعندما ينتابني فلنني أذهب إلى أعمال مطمئنة مثل بلزاك

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
- القاهرة: مؤسسة الأهرام
- الدار البيضاء: الشركة الشريفة لتوزيع الصحف
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف
- دبي: دار الحكمة
- الدوحة: دار العروبة
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم
- المنامة: مؤسسة الهلال

لوحدة الغلاف:
منى الشافعي

من
أسماء الخليج العربي
في كتب اللغة والأدب

خالد سالم محمد



الطبعة الأولى
الكويت ٢٠٠٠م

صدر حديثاً

نشمي مهنا

البحر يستدرجنا... للخطيئة
(شعر)



الطبعة الأولى

